

توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر

د.إبراهيم بن منصور التركي

توظيف أدوات البلاغة

في النص المعاصر

تأليف

د.إبراهيم بن منصور التركي

فهرسة مكتبة الملك فهد الوطنية أثناء النشر

التركي، إبراهيم منصور

توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر. / إبراهيم منصور التركي.- الرياض، ١٤٣٢هـ

١٩٢ص؛ ١٤×٢١ سم

ردمك: ٦- ٠٩-٨٠٨٢-٦٠٣-٩٧٨

١- البلاغة العربية أ. العنوان

ديوي ٤١٤ ١٤٣٢/ ٥٦٥٠

رقم الإيداع: ٥٦٥٠/ ١٤٣٢

ردمك: ٦-٠٩-٨٠٨٢-٦٠٣-٩٧٨

هاتف: ٤٧٦٦٥٣٠ / ٤٧٨٧٣٢٧ /٢٩١٣٦٤٥ /٢٩١٠٨٣٥

فاكس: ٤٧٨٧٢٤٦

ص . ب ٨٥٣١ – الرمز البريدي ١١٤٩٢

الطبعة الأولى

١٤٣٢هـ - ٢٠١١م

المقدمة

المقدمة

الحمد لله رب العالمين ، والصلاة والسلام على أشرف المرسلين، وبعد :

فمنذ أن يسّر الله لي الاشتغال بالدرس البلاغي وثمة هاجس يراودني حول استثمار أدوات البلاغة في مجالاتٍ بكر جديدة غير تلك المجالات التي أشبعها علماء التراث، أو باحثو البلاغة التقليديون.

وقد ظلّ هذا الهاجس يلازمني مدة طويلة، ويحفزني بين حين وآخر حول إمكانية التنفيذ، ولكنّ الشواغل وصوارف الحياة المختلفة أعاقتني عن ذلك. وحين منّ الله عليّ بوقت الفراغ المناسب أحسستُ بأن الفرصة سانحة للمحاولة في تحقيق هذا المطلب، فكان هذا الكتاب.

هذا الكتاب الذي حرصتُ فيه على الحديث عن توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر، والكشف عن رؤاه المختلفة، مستعيناً في ذلك ببعض منجزات الدرس المعاصر. وقد افتتحتُ صفحات الكتاب بمدخل أشرتُ فيه، أولاً، إلى أبرز مجالات الدرس البلاغي المعاصر. ثم تحدّثت فيه، ثانياً، عن طريقة التوظيف الفني لأدوات البلاغة حسبما تقترحه هذه الدراسة. ثم جاء الفصل الأول من الكتاب ليتحدث عن توظيف أدوات البلاغة في فحص الخطاب للوصول إلى رؤيته الثقافية المضمرة. وحاولتُ في الفصل الثاني الحديث عن توظيف أدوات البلاغة في كشف الرؤية

الإبداعية في إحدى المجموعات القصصية. أما الفصل الثالث والأخير فقد قدّمت فيه عرضاً لارتباط بنيات المشابهة بالمعرفة الإنسانية وفق رؤى علم اللغة المعرفي، وكشفتُ عن الكيفية المقترحة لتوظيف هذه الرؤى في الدرس الأدبي. ثم ختمتُ بخاتمة موجزة أوضحتُ فيها أبرز النتائج التي خلصت إليها في هذه الدراسة.

وقد تحدثتُ بشكلٍ تفصيلي في (ثانياً) من (مدخل) هذه الدراسة عن المنهج الذي اتبعتُه في توظيف أدوات البلاغة، ولا أجد داعياً لتكراره هنا. لكني أؤكد هنا على أني حرصتُ خلال البحث على الجانب التطبيقي بشكل أكبر؛ لأن الكلام النظري قد لا يعطي تصوراً واضحاً عن آلية التوظيف الفني. وهذا يعني أن لم أنشغل كثيراً بالتنظير إلا بما يبدو ضرورياً لفهم التطبيق البلاغي، وهو ما يظهر ربما بشكل أوضح في الفصل الثالث.

كما تعمّدتُ عدم التركيز على توظيف البلاغة في الشعر، لا لأن أدوات البلاغة لا يمكن توظيفها في دراسة الشعر، ولكن لأن هذا التوظيف قد نجحت فيه كثير من الدراسات الأسلوبية منذ زمن بعيد. لذا رأيت أن أقصر جهدي هنا في التركيز على توظيف أدوات البلاغة في ميادين جديدة، وبرؤى جديدة.

وأؤكّد هنا بأن ما أقدّمه بين دفّتي هذا الكتاب ما هو إلا مجرد محاولة للاستفادة من التراث البلاغي في استنطاق النص المعاصر، فإن كنتُ قد وفّقتُ في ذلك فلله الحمد أولاً وآخراً، وإن لم أكن فيكفيني شرف المحاولة،

راجياً أن أكون قد حرّكت مياهاً راكدة تدفع آخرين لتقديم محاولات أخر في هذا المجال.

وأنا إذ أتقدم بهذا الكتاب لأرفع جزيل شكري لكل من مدّ لي يد العون خلال كتابته، إما بإمدادي ببعض المصادر والمراجع، أو بتقديم ملحوظاتهم وآرائهم، أو بتدقيق مسودة الكتاب الأولى، سائلاً الله تعالى أن يثيبهم جميعاً ويجزل لهم الأجر والمثوبة. كما أشكر نادي الرياض الأدبي ممثلاً في مجلس إدارته وسعادة رئيسه الدكتور عبدالله الوشمي على تكرّمهم بطباعة هذا الكتاب وإظهاره إلى النور.

وختاماً، أرجو أن أكون قد استطعتُ تحقيق قليلٍ مما أصبو إليه في خدمة الدرس البلاغي، وأن أكون قد وفقتُ في تقديم شيء مقنع ومفيد للقارئ الباحث عن الفائدة والمعرفة.

وصلى الله وسلم على نبينا محمد، وعلى آله وصحبه وسلم ،،،

د.إبراهيم بن منصور التركي

١/ ٦/ ١٤٣٢ هـ

جامعة القصيم

مدخل :

أولاً: اتجاهات الدرس البلاغي المعاصر

واجهت البلاغة على مر الزمان حملات مختلفة تشكّك في جدواها وقيمتها، فقد ظهر مثل الهجوم على البلاغة منذ فجر المعرفة الإنسانية، فقد حمّل أفلاطون البلاغة التعليمية جانباً من انحطاط القيم في مجتمع أثينا، ورآها سبباً في بروز السفسطة، ولهذا مضى «يخصّص أقساماً كبيرة من حوارين بين جورجياس Gorgias وفيدرس Phaedrus ، وعدداً من المقاطع في أماكن أخرى، ليهاجم البلاغة»[1].

إلا أن هذه المحاولات التي سعت إلى تقزيم قامة البلاغة، واجهت تياراً مضادّاً حاول إن يعيد الحياة إلى البلاغة، ويعيد البلاغة إلى الحياة. وكان أرسطو من أوائل دعاة هذا التيار. وقد حاول عدد من الباحثين العرب في هذا السياق أن يدافعوا عن البلاغة، إما نظرياً أو عملياً، حيث كتب بعضهم دفاعاً حاراً عن البلاغة، في حين حاول آخرون أن يعيدوا للبلاغة وهجها، بعدما رأوها تضرب في فجاجٍ بعيدة، عبر تصحيح مسارها الميداني والإجرائي، كما هو معروف عن كتب: (دفاع عن البلاغة) للزيات، و(فن

(١) In Defence of Rhetoric. by Brian Vickers; Clarendon Press, 1998. p : 84.

القول) لأمين الخولي، و(الأسلوب) لأحمد الشايب[1].

هذه الدعوة والعودة ليست اتجاهاً عربياً فحسب، بل هي أيضاً توجّه بدأ ينشط بقوة في المجتمعات الغربية[2]. إذ ((لم يعد الرجوع للبلاغة القديمة يستتبع أية عبارة من عبارات القدح بالمحافظة والرجعية... لقد صار استحضار البلاغة القديمة حجة على نجاعة المنهج وملاءمته لموضوعه، ومن هنا وجدنا الحديث (بل الاعتزاز) بوراثة البلاغة القديمة وتمثيلها))[3]، وهو ما فعله رموز النقد الغربي المعاصر من أمثال تودوروف وديكرو وبيرلمان وفان ديك وجان كوهين وغيرهم[4].

وهذا ما يؤكده باحث آخر، بأن ما يحدث من عودة البلاغة يمثّل مفاجأة سارة لم يتوقعها أحد، إذ ((منذ سنوات قليلة لم يكن أحد يتصوّر أن البلاغة ستعود لتحلّ المقام الأول، أو لتأخذ مكانها مرة أخرى في الصف الأول من العلوم الإنسانية))[5].

---

(١) انظر حديثاً مفصلاً عن هذه المحاولات في: البلاغة والأسلوبية، د.محمد عبدالمطلب، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٨٤م، ص٧١-١١٣. و: البلاغة والنقد، المصطلح والنشأة والتجديد، محمد كريم الكواز، الانتشار العربي، بيروت، ٢٠٠٦، ط١، ص ٢٧٠-٢٧٧.

(٢) look: Essays on Classical Rhetoric and Modern Discourse . by Robert J. Connors, Lisa S. Ede, Andrea A. Lunsford; Southern Illinois University Press, 1984, p: 1.

(٣) البلاغة الجديدة ، د.محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٥، ص٦٥.

(٤) انظر: السابق، ص٦٥، ٦٦.

(٥) بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، ص ٢٣٢.

هذه العودة السارّة للبلاغة اتخذت أكثر من شكل وظهرت في اتجاهات مختلفة، وإذا حاولنا الوقوف عند هذه الاتجاهات الجديدة للدرس البلاغي، فإننا سنراها تظهر في ثلاثة اتجاهات رئيسة[1]:

١) الاتجاه الإقناعي

٢) الاتجاه الأدبي أو الشعري

٣) الاتجاه النصي

(١) انظر: البلاغة الجديدة ، د.محمد العمري، ص٦٦-٨٠، و بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، ص٩٠-١٣٨.

وهذه نبذة مختصرة عن هذه الاتجاهات الثلاثة:

الاتجاه الأول: الاتجاه الإقناعي

ينزع هذا الاتجاه إلى دراسة البلاغة من حيث كونها تقنيات يمكن الاستفادة منها في تأسيس البرهان، والاستدلال الحجاجي، للاستفادة من ذلك في مجالات الخطاب المعاصر عموماً، وفي دراسة المنطق القضائي والتشريعي خصوصاً.

وقد حاول بعض الباحثين العرب تتبّع الجانب الإقناعي في البلاغة العربية، وسعى إلى الكشف عن تقاطعاته مع البلاغة الغربية، وعرض بعض آلياته وإجراءته الحديثة المتّسقة مع بعض إجراءات البلاغة الغربية. ومن هؤلاء الدكتور وحيد عبدالمجيد الذي يقرّر بأنه «يمكن أن نصوغ تصور البلاغيين العرب للبلاغة، فنقول: البلاغة هي الإبلاغ المفهم المؤثّر إفهاماً وتأثيراً من شأنهما تحقيق الإقناع والاستمالة، وهو تصوّر يتسق أكثر ما يتّسق وفنّ الخطابة، ومادام الدرس البلاغي قد اتخذ الاستمالة والإقناع هدفاً لفن البلاغة، فإنه يتّفق من هذه الزاوية وفيها مع الدرس الغربي الذي اتخذ الاستمالة والإقناع أيضاً هدفاً لفن الخطابة قديماً وحديثاً»[1].

(١) البلاغة والاتصال، د.جميل عبدالمجيد، دار غريب، القاهرة، ص١٢٩، ١٣٠.

الاتجاه الثاني: الاتجاه الأدبي أو الشعري

يميل هذا الاتجاه إلى دراسة بلاغة العبارة، وتحديداً في الشعر والأدب، وذلك عبر تحليل مستويات التعبير على عدة محاور، كالتغيير اللفظي والتركيبي والدلالي، مركّزين على العلاقات القائمة بينها.

وهذا الاتجاه يسير في اتجاه معاكس للاتجاه الأول، حيث يجرّ الاتجاه الأول البلاغة نحو المنطق والبرهان، في حين يجرّها الاتجاه الثاني نحو الشعر والأدب. وهذا الاختلاف بين الاتجاهين ليس أمراً جديداً، بل هو أمر تجاذب البلاغة منذ القديم. فقد «حفل تاريخها الطويل بالصراع المحتدّ باعتبارها فناً للتعبير أو فناً للإقناع، تجاذباها بشكل مستمرّ وحادّ، فحين يتّسع مجال النقاش الديمقراطي تهيمن كفنٍّ للإقناع... وحين يتقلّص مجال الحرّيات ترتكن في الأديرة والمعابد للتعبير والتزيين... غير أن هدفها الأخير يبقى هو الاتجاه نحو الآخر من أجل إشراكه والعمل على انخراطه في قضية ما أو طرحٍ معين، على أن الفرق سيظل أساساً في طريقة إشراك الآخر، إما عن طريق الإغواء "فن التعبير"، أو عن طريق الحجاج "فن الإقناع"»[1].

الاتجاه الثالث: الاتجاه النصي

يأتي هذه الاتجاه ليحاول دراسة الخطاب عموماً، متجاوِزاً إشكالية الفصل بين الشعري والإقناعي. وهذا الاتجاه يبشّر ببلاغةٍ عامة ينصهر فيها

(١) عندما نتواصل نغيّر، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، د.عبدالسلام عشير، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٦، ص ١٩.

المكوّن الشعري الإبداعي والخطابي التداولي معاً، بلاغةٍ تؤمن بتداخل أجناس القول وأشكال التواصل. وروّاد هذا النوع من البلاغة يتعاملون مع جميع الخطابات على اختلاف درجاتها ومستوياتها، سواء أكانت خطاباً يومياً أو سياسياً أو إعلامياً أو شعرياً...إلخ.

إن أبرز ما يقوم عليه هذا الاتجاه هو عدم الفصل بين التخييل الشعري والإقناع الخطابي، حيث يتداخل الشعري والإقناعي في كل أشكال الخطاب، ذلك «أن النص الشعري يحتوي أيضاً على عناصر إقناعية وعناصر حمّالة للأخبار، كما أن النص الإقناعي يحتوي عناصر شعرية وعناصر إخبارية»[1].

ويشير إلى هذا أحد أساتذة هذا الاتجاه، مؤكّداً على أن الخطاب (أي خطاب) قد يتضمّن مقصدين: المقصد الفكري، والمقصد العاطفي. بحيث يتداخلان أو يغلب أحدهما على الآخر. فهذان هما أبرز المقاصد التداولية من الخطاب البلاغي، فأما المقصد الفكري فيكون للإخبار أو الإقناع أو التعليم والتوجيه، وأما المقصد العاطفي فيحدث عندما تُوظّف إجراءات البلاغة لإثارة انفعال السامع وكسب تعاطفه، إما لهدف غائي يدفعه نحو سلوك معين، أو غير غائي يكتفي بتحقيق المتعة الجمالية. فالغائي بناء على

(١) البلاغة الجديدة ، د.محمد العمري، ص٧٩.

هذا يسعى إلى الظفر بإقناع الجمهور بواسطة استعطاف المستمع والتأثير عليه نحو أمرٍ خارج النص[1].

ويُظهِر هذا الاتجاه إمكانيةً كبيرةً للاستفادة من أدوات البلاغة القديمة في دراسة الخطاب المعاصر، فقد ((أظهر النسقُ البلاغي عبر قرون قابلية الاستمرار، بل ومرونةً تسمح بالتمادي في تطبيقه على نصوص جديدة، ونتيجة لذلك ظهرت أنساق بلاغية وفرعية، مثل بلاغة أدب الترسّل والمواعظ والشعرية البلاغية، وقد أوحت هذه الحالة بإمكانية تطبيق البلاغة على جميع النصوص الممكنة. إن تصوراً للبلاغة من هذا القبيل يتضمن أمرين: أولهما، ضرورة وجود علم عام للنص يكون صالحاً، لا لدراسة النصوص الأدبية وحدها، بل لدراسة غيرها من النصوص على اختلافها، وثانيهما الفكرة المتضمّنة في أن كل نص هو بشكلٍ ما بلاغة، أي أنه يتملّك وظيفة تأثيرية، وبهذا الاعتبار فالبلاغة تمثّل منهجاً للفهم النصي مرجعه التأثير))[2].

---

(١) انظر: البلاغة والأسلوبية، هنريش بليث، ت:د.محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص٢٦.

(٢) السابق، ص٢٤.

ثانياً: ملامح توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر:

سأتحدث تحت هذا العنوان عن الطريقة التي تتبنّاها هذه الدراسة لتوظيف أدوات البلاغة في قراءة النص المعاصر. هذه الطريقة يمكن أن ألخّصها في النقاط التالية:

١- تتبنى هذه الدراسة القول بأن توظيف أدوات البلاغة يجب أن لا يقتصر على دراسة النص الأدبي وحده، وإنما يمكن أن يتم ذلك مع مختلف النصوص والخطابات المختلفة (الإعلامية والسياسية والدينية والأدبية...إلخ). إن البلاغة وفق هذا التصور ما هي إلا مجموعة من الأدوات والإجراءات التي تقارِب اللغة وتستبطن دلالاتها ومعانيها، والتي يمكن تطبيقها على أي نص لغوي. وهذا ما يقرره كثير من الباحثين، ذلك «أن البلاغة، سواء في الحيّز العربي أم في غيره، إن هي إلا وسيلة لبلوغ المراد عن طريق التعبير الفني، ولا فرق فيما إذا كان مثل هذا التعبير يدخل في نطاق الشعر، أم يمتّ إلى نطاق النثر»[1] .

وهو ما يؤكده باحث آخر يذهب إلى «أن مجال الدرس البلاغي أعم وأشمل من مجال النقد الأدبي، فالبلاغة تدرس كل صنوف القول في الخطب والرسائل والقصائد والشعرية والنظم القرآني وأحاديث الرسول صلى الله

(١) الإبلاغية في البلاغة العربية، سمير أبو حمدان، منشورات عويدات الدولية، بيروت، ١٩٩١، ط١، ص٦.

عليه وسلم والحكم والأمثال وما إلى ذلك من ضروب القول، حتى النصوص الحوارية المتبادلة في قضية من القضايا أو مناسبة من المناسبات))[1].

وهذا الاتجاه يتناسب بشكل كبير مع المفهوم العربي للبلاغة. ذلك أن المصطلح "بلاغة" Rhetoric في الاستعمالات الغربية يتردّد بين ثلاثة معان، هي: الإقناع الخطابي، والإنشاء أو التعبير، وأشكال التعبير اللغوي. بينما يقتصر المفهوم العربي على المعنى الأخير الذي يجعل البلاغة خاصةً بأشكال وأساليب التعبير. ولهذا لم يرتبط هذا المصطلح في الاستعمال العربي بفن دون فن، بل غدا علماً صالحاً لدراسة بلاغة الكلام عموماً، شعراً كان أو نثراً، مكتوباً أو منطوقاً. ويؤكد التعريفُ الذي ارتضاه علماء البلاغة العربية للبلاغة ذلك، حيث عدّوها: مطابقة الكلام لمقتضى الحال، مع فصاحته[2]. فنصَّ التعريفُ على "الكلام" ليشمل كل صنوف القول وأشكاله.

فلم تميّز دراسة البلاغة العربية للأساليب بين شعر ونثر، فقد كانت دراسة الأسلوب اللغوي تحتلّ الصدارة في البلاغة العربية شعراً كان أو نثراً[3]. إلا أن البلاغة العربية كانت تدرس الأسلوب بشكل جزئي ضيق لا

(١) فن القول بين البلاغة العربية وأرسطو، د.شفيع السيد، دار غريب، القاهرة، ٢٠٠٦، ص٣٧.

(٢) انظر: علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٦هـ، ص٣١.

(٣) انظر: في بلاغة الخطاب الإقناعي، د.محمد العمري، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٦، ط١، ص٨٧.

يعمد إلى دراسة النص كاملا. هذا النهج الجديد القديم الذي يوظف أدوات البلاغة في دراسة النصوص والخطابات المختلفة هو ما تتبناه هذه الدراسة، محاولة تسليط الضوء على ذلك من خلال الدراسة التطبيقية لعدد من النصوص والخطابات المختلفة.

٢- تَعتمِد هذه الدراسة في توظيف أدوات البلاغة وفق نهج كمّي ينظر إلى الشيوع أو الندرة في رصد الظواهر البلاغية، ويحاول تحليل ذلك والوقوف عند نتائجه. ولعلّ هذا هو أحد أهمّ طرق الدراسة البلاغية الحديثة، حيث «يصبح النموذج الرياضي الذي يُستخلَص من معدّلات التكرار وظواهر الأداء ومعاملات الثبات والتغير هو الأساس لنوع من التناول العلمي الذي يجمع النظائر ويختبر الفروض ويوضّح النتائج، وبهذا يكون انتهاء عصر المعيارية الجزئية هو المبدأ المؤسّس لتوجّهات البلاغة العلمية الجديدة الواصف لحركتها»[(١)]. وهو ما حاولتُ تطبيقه في جميع فصول الدراسة، حيث لم أقف إلا عند الظواهر البلاغية اللافتة في النصوص المدروسة.

٣- تركتُ النصوص نفسها تتولّى مهمّة تحديد الظواهر البلاغية التي تُبنَى عليها الدراسة، دون إسقاطٍ قَسْري لأبواب البلاغة ومباحثها المعروفة كما هي عادة (بعض) البلاغيين التقليديين. وهذا يعني أني لم أشغل نفسي

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٦، ط١، ص ١٥٥.

بالواقعة البلاغية الجزئية المنفردة التي قد يُستعمَل فيها أسلوب بلاغي مرةً أو مرّتين مهما بلغت درجة جمالها أو حسن دلالتها، فما تتبنّاه هذه الدراسة هو الوقوف عند الظواهر اللغوية البلاغية المتكرّرة التي تشكّل حضوراً لافتاً في النصوص المدروسة.

٤- عند معرفة الظواهر البلاغية التي تشيع في النص المدروس، فإن هذه الدراسة تحاول النظر إلى هذه الظواهر نظرة شمولية كلية، بحيث يتم تفسير شيوعها عبر استخلاص الرؤية العامة التي أثّرت في صوغ هذه الظواهر البلاغية وأنتجتها.

٥- استعانت هذه الدراسة في الكشف عن رؤيات النصوص ببعض منجزات الدرس النقدي واللساني المعاصر، كاستفادتها مما تقرره مناهج تحليل الخطاب في ارتباط النص بسياقاته الثقافية، أواستفادتها من منجزات النقد السردي في الفصل الثاني، أو مما يقرره منهج علم اللغة المعرفي في الفصل الثالث.

٦-وفقاً لما سبق جميعه، فإن الظواهر البلاغية تصبح وسيلة للكشف عن عوالم النص ورؤياته المتعددة، وهو ما حاولتُ إبرازه في فصول الدراسة الثلاثة، حيث كشفَتْ دراسةُ الفصل الأول عن الرؤية الثقافية التي أنتجت ظواهر الخطاب الإعلاني البلاغية، وكشف الفصل الثاني عن الرؤية النفسية التي صنعت الأشكال البلاغية في النص السردي المدروس، وكشف الفصل الثالث عن الرؤية المعرفية التي انبثقت منها ظواهر النص البلاغية.

الفصل الأول

أدوات البلاغة والخطاب

(بلاغة الخطاب الإعلاني السعودي والمضمر الثقافي)

الفصل الأول

أدوات البلاغة والخطاب

(بلاغة الخطاب الإعلاني السعودي والمضمر الثقافي)

« يسعى هذا الفصل إلى الكشف عن الظواهر البلاغية التي تشيع في الخطاب الإعلاني السعودي، ثم يحاول أن يفسّر عبر هذه الظواهر الرؤيةَ الثقافية التي انطلق منها صانعو الإعلان التجاري »

*** *** *** ***

تقرّر دراسات الخطاب الحديثة ارتباط الأسلوب التعبيري بشكلٍ وثيق بالثقافة المجتمعية التي نبت فيها، فهو ابن ظرفه الثقافي وراهنه التاريخي، مما يجعله مجسّداً بقوة لقيم المجتمع وثقافته. وهو ما يتّضح عبر الحفر في الأشكال التعبيرية التي تشيع في تلك اللغة، إذ يمكن بتأمّل إجراءاتها وآلياتها الوصول إلى المضمر الثقافي الذي تحجبه أستار اللغة.

وفي هذا يذهب بعض الدارسين إلى أن أحد الأسس الذي تقوم عليه دراسات تحليل الخطاب هو «دراسة الظواهر اللغوية في حضورها العيني المباشر، بحثاً عمّا وراءها من أنساق فكرية أو إيديولوجية (خطابية) هي

التي تنتجها، وتسهم في إعادة إنتاجها))[1].

وتطبيق هذا التصور على الدراسة البلاغية يجعلها وسيلة لفهم قيم المجتمع وثقافته، فلا تبقى ((محصورة في البعد الجمالي بشكل صارم، بل تنزع إلى أن تصبح علماً واسعاً للمجتمع، إن رواد هذه البلاغة الجديدة في فرنسا هم رولان بارت وجيرار جينيت و ب.كونتر وكيدي فاركا ومجموعة Mu وبيرلمان وتودوروف. لقد استطاع هؤلاء الباحثون وباحثون كثيرون في بلاد أخرى أن يجعلوا من البلاغة مبحثاً علمياً عصرياً))[2].

ولهذا تختلف الأشكال البلاغية من ثقافة إلى أخرى، ومن زمنٍ إلى آخر، وتختلف طريقة البلاغة في التعبير بحسب الواقع الذي تعايشه. ولهذا تسعى بلاغة الخطاب إلى الكشف عن ارتباط النص بسياقه التاريخي والثقافي.

ويؤكد الدكتور صلاح فضل ذلك، فالبلاغة الحديثة تسعى إلى النظر في تفاعل الظاهرة البلاغية مع سياقاتها الثقافية والإنسانية، وذلك ((طبقاً للمنظور العلمي الذي تتبنّاه بلاغة الخطاب الحديثة – سواء كانت بلاغة أدبية أو برهانية- فإن رصد الظاهرة وتفسيرها، ومحاولة الوصول إلى الأبنية العقلية والفكرية التي تعتمدها، والوظائف الفنية المنوطة بها يتجاوز مجرّد الحكم بالقيمة، لأنه يعمد إلى

(١) ما الخطاب وكيف نحلله، د.عبدالواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩، ط١، ص٥.

(٢)البلاغة والأسلوبية، هنريش بليث، ت:د.محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩، ص٢٤.

تحليل الواقع والكشف عن مراتبه ومكوّناته، ودرجة تفاعله الخصب مع السياقات الثقافية والإنسانية التي يندرج فيها))[1].

واستضاءة بهذا الاتجاه الذي يوظّف البلاغة في دراسة الخطاب سأسعى في هذه الصفحات إلى دراسة الخطاب الإعلاني التجاري السعودي المطبوع للتعرّف على أبرز الأدوات والإجراءات البلاغية التي يوظّفها المُعلِنون للتأثير في المستهلك وإقناعه بالمنتَج المعروض. كما سأحاول أن أستفيد من ذلك للنظر في دلالة هذه الأدوات ثقافيا، ومدى دلالة هذه التقنيات على الثقافة المجتمعية، وكيف يمكن أن تدلّ هذه الأدوات والإجراءات البلاغية على ثقافة المجتمع، سواء أكان ذلك في جانب المنتِج أو المستهلِك.

وقد اعتمدتُ في هذه الدراسة على الإعلانات المنشورة في جريدة الرياض السعودية خلال شهر واحد (ثلاثين عدداً)، واخترت جريدة الرياض لأنها أكثر الصحف السعودية إعلانات، مبتدئاً بالعدد (١٤٥٦١)، ومنتهياً بالعدد (١٤٥٩٠)، ومقتصراً على الإعلانات المنشورة بقصد التسويق التجاري، حيث خصصت بالتناول تلك الإعلانات التي تظهر فيها الصنعة الإعلانية بشكلٍ احترافي كتلك الإعلانات الكبرى التي تحتلّ ما لا يقلّ عن ربع صفحة من الجريدة. وقبل أن أبدأ سأقدم تعريفاً موجزا عن المقصود بالإعلان التجاري الذي تنوي هذه الدراسة تناوله.

---

(١) بلاغة الخطاب وعلم النص، د. صلاح فضل، ص ١٤٣.

تعريف الإعلان التجاري:

يُعرَّف الإعلان التجاري بأنه: معلومات اتصالية مدفوعة الثمن مركّبة ومنظّمة بطريقة معينة، تهدف إلى الإقناع بمنتَج ما، من قبل متعهدين محدّدين، عبر وسيلة إعلامية[1].

إن هذا يعني «أن الإعلان ما هو إلا وسيلة اتصال مدفوعة الأجر، تهدف إلى خلق إدراك الأفراد بوجود سلعة أو خدمة معينة، وتعطي معلوماتٍ عنها، وتساهم في تنمية اتجاهات الأفراد نحوها، وأخيراً دفع الفرد للقيام بتصرُّفٍ محدد»[2].

وهذا يشير إلى صفتين مهمّتين في الإعلان التجاري، هما: (الاتصال) أي أنه ذو هدفٍ اتصالي، و(الإقناع) أي أنه يهدف إلى إقناع المخاطَب بالمنتَج. إن كون الإعلان يتضمّن معلوماتٍ اتصالية يؤكّد على وجود طرفي العملية الاتصالية في كل إعلان، فهناك المرسل (المُعلِن) والمستقبِل (الجمهور). ومن ثم فالصياغة اللغوية من قِبَل المعلِن ينبغي أن تتضمن ما يحفز هذا الجمهور على الإقبال نحو ذاك المنتَج.

ولاشك بأن الإعلان التجاري يختلف عن الإعلان الحكومي أو الإعلان التوعوي أو الإعلان لحضور ندوة أو التقدّم لوظيفة..إلخ. ذلك

---

(١) Look: Contemporary Advertising . William F. Arens. MAcGRAW -HILL Irwin companies. New york. 2004 p: 7.

(٢) الإعلان، د.إسماعيل محمد السيد، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د.ت. ص٢٧٧.

أن الإعلان التجاري يهدف إلى حفز الجمهور على الشراء والدفع للحصول على السلعة أو المنتج. وهذا هو الهدف العام للإعلان، فإذا كان ((هدف منظّمات الأعمال هو زيادة مقدار مبيعاتها وزيادة أرباحها، فإن الإعلان يمكن أن تكون أهدافه العامة التأثير على مقدار الطلب وزيادة أرباح المنظّمة))[1] .

ولهذا يحاول المعلِن تجنيد كل الطاقات والإمكانات للوصول إلى هذا الهدف، بما في ذلك الإمكانات اللغوية. ومن هنا تأتي أهمية دراسة لغة الإعلان التجاري هنا للنظر في مدى استغلال قواعد البلاغة وإجراءاتها في التأثير على الجمهور. هذه الأهمية التي اتخذتها لغة الإعلان ظهرت بشكلٍ كبير في عدد من الدراسات الحديثة المعاصرة التي درست الإعلان من الناحية اللسانية[2] أوالبلاغية[3].

وحتى نقف على أهمية دراسة بلاغة الخطاب الإعلاني سأحاول في البداية أن أفحص نِسبة حضور البلاغة في النصوص الإعلانية المدروسة. لقد وصل مجموع النصوص الإعلانية الكلي التي جمعتُها من الجريدة إلى

(١) السابق، ص٢٦٨.

(٢) Look: The Discourse of Classified Advertising: Exploring the Nature of Linguistic Simplicity, by Paul Bruthiaux; Oxford University Press, 1996.

(٣) Look: Advertising Language: A Pragmatic Approach to Advertisements in Britain and Japan. Keiko Tanaka; Routledge, 1994. p: 36.

(٧٠٩) إعلانات، بما في ذلك الإعلانات التي اعتمدت على الصورة فقط أو كُتِبت باللغة الانجليزية أو بلهجة عامية. في حين شكّل عدد الإعلانات التي استعملت اللغة العربية (٦١٩) إعلاناً. أما عدد الإعلانات التي استندت إلى أدوات البلاغة واعتمدتها في التواصل مع القارئ فقد وصل عددها إلى (٥٩٠) إعلاناً. (يوضّح ذلك الجدول التالي):

مجموع الإعلانات الكلي	٧٠٩
مجموع إعلانات اللغة العربية	٦١٩
مجموع الإعلانات البلاغية	٥٩٠

وإذا أردنا أن ننظر إلى النِّسَب المئوية التي احتلّها الإعلان المسنود بأدوات البلاغة فإن النتيجة تبدو مذهلة، حيث شكّلت نسبة الإعلان البلاغي من مجموع الإعلانات الكلي (٨٣.٢٪)، في حين شكّلت نسبة الإعلان البلاغي من مجموع الإعلانات المكتوبة باللغة العربية ما نسبته (٩٥.٢٪)!!!، (يوضّح ذلك الجدول التالي): النسب المئوية للإعلان البلاغي

نسبة الإعلانات البلاغية إلى المجموع الكلي	٨٣.٢٪
نسبة الإعلانات البلاغية إلى إعلانات اللغة العربية	٩٥.٣٪

إن هذه النِّسَب بلاشك نِسَبٌ كبيرة جداً، وهي تدلّ على الحضور الطاغي الذي مثّلته أدوات البلاغة في النص الإعلاني. وفيما سيأتي من

صفحات سأتناول أبرز الظواهر البلاغية ودلالاتها الثقافية، وذلك عبر قسمين سيكون الأول منهما عن (الظواهر البلاغية)، وسيكون القسم الثاني عن (دلالة الأشكال البلاغية ثقافياً).

القسم الأول: الظواهر البلاغية

سأقف في السطور التالية عند أبرز الظواهر البلاغية التي حفِلت بحضورٍ بارز أو غيابٍ صارخ في النصوص الإعلانية، وهي:

- **أدوات التوكيد:**

يُورِد البلاغيون في مبحث (الخبر) حديثاً عن "أضرب الخبر"، وهو عرضٌ يتناول الحالات التي يحتاج فيها الخبر إلى التأكيد. فإذا ألقى المتكلِّمُ «الجملةَ الخبرية إلى من هو خالي الذهن عما يُلقى إليه، ليُحضِر طرفاها عنده... فتستغني الجملة عن مؤكّدات الحكم، وسُمّي هذا النوع من الخبر "ابتدائياً". وإذا ألقاها إلى طالبٍ لها، متحيِّرٍ طرفاها عنده... لينقذه من ورطة الحيرة، استحسن تقوية المنقَذ بإدخال اللام في الجملة... وسمّي هذا النوع "طلبياً". وإذا ألقاها إلى حاكمٍ فيها بخلافه، ليردّه إلى حكم نفسه، استوجب حكمه ليترجّح تأكيداً بحسب ما أُشرِب المخالفُ الإنكارَ في اعتقاده»[1]. وهذا يعني عدم الحاجة إلى التأكيد مع خالي الذهن، والاكتفاء

(١) مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، تعليق: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ١٤٠٧هـ، ص ١٧٠، ١٧١.

بمؤكّد للشاكّ المتردّد، وزيادة عدد المؤكّدات مع المنكر بحسب حالة إنكاره.

وإذا أردنا النظر إلى حضور أسلوب التوكيد في النص الإعلاني فلابدّ قبلاً من التعرّف إلى أدوات التوكيد المشهورة، للنظر في وجودها من عدمه في الإعلان. إن أبرز ((المؤكّدات المشهورة هي: إنّ، أنّ، لام الابتداء، نونا التوكيد، القسَم، أمّا الشرطية، أحرف التنبيه، أحرف الزيادة، ضمير الفصل، تقديم الفاعل في المعنى[1]، نحو: محمد يقوم، السين وسوف الداخلتان على فعلٍ دالّ على وعدٍ أو وعيد، نحو: سأمنح المجتهد جائزة، وسأعاقب المسيء، "قد" التي للتحقيق، تكرير النفي، إنما))[2].

وبتتبّع النصوص الإعلانية محلّ الدراسة لا يظهر من أدوات التوكيد اللفظية السابقة سوى أداتين تظهران ثلاث مرّات، وهي (أنّ) التي ظهرت مرّتين في إعلان واحد، و(السين) التي ظهرت في إعلانٍ واحد، وهذه هي النصوص:

- ((لأنهم يستحقون العناية ولأننا نهتمّ))[3].
- ((هل تتساءل إذا كان أداء سيارتك في أحسن حالاته، لا عليك،

---

(١) لن أتناول تقديم الفاعل في هذا الحديث عن التوكيد، لأني سأقتصر هنا على (أدوات التوكيد اللفظية) ولأن صورة التقديم هذه ستأتي ضمن حديث خاص عن التقديم.

(٢) علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، ص٤٦.

(٣) جريدة الرياض، العدد ١٤٥٦١، ص ٣٥، (إعلان عن منتجات لسلامة الأطفال)،

سنقوم بفحصها وتطوير أدائها مجاناً»[1].

فهل تأتي هاتان الأداتان للتوكيد؟! إني أظنّ بأن (لأنّ)، و(السين) هنا لا يُقصَد بهما التأكيد، وإنما جاءت (لأن) هنا لكونها صارت في العرف اللغوي الشائع أداة تعليل لا أكثر، في حين أن (السين) تُستعمل في العرف الشائع بوصفها -فقط- أداة إخبار عما سيقع في المستقبل.

إن هذا يعني غياباً صارخاً لأدوات التوكيد عن تلك الأخبار والمعلومات التي تبثّها الإعلانات. وتقديم تعليلٍ علميّ مقنِع عن سرّ هذا الغياب يحتاج -قبلاً- إلى التحقّق من وضعية أدوات التوكيد في الخطاب اللغوي المعاصر، فهل ما زالت تلك الأدوات تعطي ذات الدلالة التأكيدية في لغة إنسان اليوم؟، أم أن عربيَّ اليوم خلق لنفسه أدواتٍ توكيدية جديدة؟، أيمكنُ القول مثلاً بأن (بعض) أدوات التوكيد دخلت المتحف اللغوي وأصبحت ذات دلالة تاريخية لا تخطر ببال المتكلّم العربي المعاصر؟. إن الجزم بإجابة أي سؤال من ذي الأسئلة يحتاج إلى بحثٍ ميداني خاص يتناول أدوات التوكيد في الفصحى المعاصرة، وهو ما يعدّ خارجاً عن أهداف هذه الدراسة.

ولكني إذا شئتُ هنا تقديم تعليلٍ يتناسب مع ما يذكره البلاغيون من دواعي استخدام أدوات التوكيد، فإني أقول إن الأصل - حسب قول

---

(1) السابق، العدد ١٤٥٦٧، ص ٣٠. (إعلان لإحدى وكالات السيارات)

البلاغيين - في أدوات التوكيد أن تأتي مع ذلك الخبر أو تلك المعلومة التي تتأرجح بين الشكّ أو الإنكار. ومن ثَمّ فالمعلِن بداهةً ليس بحاجةٍ إلى هذه الأدوات التوكيدية لأنها ستضع المعلومات والأخبار التي يوردُها إعلانُه في دائرةٍ من الشك والإنكار.

- **التقديم:**

حضر التقديم وشكّل نسبة عالية. وهو يأتي أحياناً بذكر اسم المؤسسة صاحبة النشاط ثم يُعقَّب بوصفٍ أو حدثٍ يختصّ بها، وقد حضر هذا الشكل اللغوي ٨٤ مرة، مما يشكّل نسبة مئوية تصل إلى ١٤٪ من مجموع الإعلانات، كما في الإعلانات التالية:

- ((الزوراء عجمان ، مدينة الفرص))[1].
- ((مخطط المزيني، فخامة العيش وراحة الاستثمار))[2].
- ((العيادات التخصصية المفتوحة، خدماتٌ طبية ميسرة في كل الأوقات))[3].

إن مثل هذا التقديم لا يمكن فصله عن سياقه التجاري، فالمعلِن يهمّه بالدرجة الأولى مؤسسته ومنتجاتها، فهي صاحبة الأولويّة الأولى في دائرة

(١) السابق، العدد ١٤٥٧٧، ص ٩، (إعلان عن مساكن فاخرة حديثة).

(٢) السابق، العدد ١٤٥٨٠، ص ٤٣.

(٣) السابق، العدد ١٤٥٧٥، ص١.

اهتماماته المالية والتجارية. وهو ما انعكس على سطح اللغة الإعلانية، حيث شغَلَت المؤسسة أو المنتَج مقدّمةَ كثيرٍ من الإعلانات.

وهذا دأبٌ عربي في تقديم الأهمّ، حيث نجد إشارة إلى ذلك عند سيبويه الذي يشير إلى أن العرب «يقدمون الذي بيانه أهمّ لهم، وهم ببيانه أعنى»[1]. وهو الغرض الذي عُرِف عند البلاغيين فيما بعد باسم: التقديم للعناية والاهتمام[2].

كما أن هذا التقديم يأتي لغرضٍ تسويقي فعّال، حيث يسهم هذا التقديم في ترسيخ اسم المؤسسة، إذ يكون هو أول ما يقرع ذهن القارئ عند قراءة الإعلان، ولهذا أثره الكبير في الذهن، فهو آكدُ في أداء المعنى. «فإن قلت: فمن أين وجب أن يكون تقديم ذكْر المحدَّث عنه بالفعل أكدَ لإثبات ذلك الفعل له.... فإن ذلك من أجل أنه لا يُؤتى بالفعل معرًّى من العوامل إلا لحديثٍ قد نُوِيَ إسناده إليه، وإذا كان كذلك فإذا قلت: "عبدُالله" فقد أشعرت قلبَه بذلك أنك قد أردت الحديث عنه، فإذا جئت بالحديث فقلت مثلاً: "قام" أو قلت: "خرج" أو قلتَ "قدِم"، فقد علِم ما جئت به وقد وطَّأتَ له وقدَّمتَ الإعلام فيه، فدخل على القلب دخول المأنوس به، وقَبِله

---

(١) الكتاب، سيبويه، تحقيق: عبد السلام هارون، الهيئة المصرية للكتاب، ١٣٩٥هـ - ١٩٧٥م، ١/ ١٥،١٤.

(٢) انظر: دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، مكتبة الخانجي، القاهرة، ١٤١٠هـ، ط٢، ص١٠٧، ١٠٨.

قبول المهيَّأ له المطمئنّ إليه، وذلك لا محالة أشدّ لثبوته، وأنفى للشبهة، وأمنع للشك، وأدخل في التحقيق. وجملة الأمر أنه ليس إعلامك الشيء بغتة وغُفلاً، مثلُ إعلامك له بعد التنبيه عليه والتقدمة له»[1].

فهذا التقديم يأتي لتأكيد المعنى الذي تضمنته الجملة، وقد يأتي التقديمُ أحياناً لذات الغرض مع التزامه ببنية تركيبية ثابتة، وذلك عبر التقديم الذي يعتمد التركيبَ والترتيبَ التالي: (الفاعل في المعنى + فعله المضارع)

إن التقوية تتحقّق هنا عبر تقديم الفاعل في المعنى ثم إتباعه بفعل مضارع. وقد جاء هذا التركيب ٢١ مرة. كما في المواضع التالية:

- «نحن نوفّر لأبنائكم تعليماً ينسجم مع القيم الثقافية»[2].
- «"معادِن" تحوّل الموارد المعدنية إلى منتجات تبني حضارة العالم»[3].

فإذا كان التقديم هنا يقوّي إسناد الفعل إلى فاعله المعنوي المتقدّم، فإن الفعل المضارع يعزّز كفاءة المنتَج في الزمن الحاضر، ويشير أيضاً إلى استمرارية الجودة، وذلك عبر استعمال الفعل المضارع الذي يتردّد في دلالته بين الحاضر والمستقبل.

---

(١) دلائل الإعجاز ، عبدالقاهر الجرجاني، ص١٣٢.

(٢) جريدة الرياض، العدد ١٤٥٧١، ص ٦، (إعلان لمدارس أهلية).

(٣) السابق، العدد ١٤٥٨٦، ص ١٥ ، (إعلان لشركة "معادن").

- الإضمار :

يتضمّن النص الإعلاني أحياناً ضميراً أو ضمائر لا يتّضح المقصود بها من أول وَهْلة، إذ يُستفتَح بها الإعلان دون أن يكون ثمة عائد ترجع إليه، وهو ما يُحوِج القارئ إلى فكّ شفرة المعنى، وإعادة تلك الضمائر إلى مراجعها لفهم المقصود، مستعيناً في ذلك بالسياق اللغوي المصاحب، أو بما يحمله الإعلان من صور وإيضاحات. وقد لجأت النصوص الإعلانية إلى هذا الأسلوب ٥٨ مرة تقريباً، أي (١٠٪). من تلك الإعلانات مثلاً:

- «خفّضنا مصاريفها لنوفّر لكم من قيمتها»[١] .
- «نزرع فيهم حبَّ المعرفة، لا رغبة التعلّم فحسب»[٢] .

حيث يظهر الإضمار في ضمائر التكلّم (خفّضنا – نزرع)، وضمائر الغيبة (مصاريفها – فيهم) دون معرفة المقصود بها، وعند قراءة الإعلان كاملاً يعرِف القارئ مَنِ المقصود (تُنظَر الهوامش). إن بلاغة هذا الأسلوب تظهر –كما يقول عبدالقاهر الجرجاني– من «أن الشيء إذا أُضمِر ثم فُسِّر كان ذلك أفخم له من أن يُذكر من غير تقدمة إضمار. ويدل على صحة ما قالوه أنّا نعلم ضرورة في قوله تعالى: {فإنّهَا لا تَعْمَى الأبْصارُ}[٣] فخامة وروعة وشرفاً، لا نجد منها

(١) السابق، العدد ١٤٥٨٨، ص ١٩، (إعلان عن تخفيضات على سيارات).

(٢) السابق، العدد ١٤٥٨٦، ص ٤٣، (إعلان لإحدى المدارس الأهلية).

(٣) سورة الحج، ٤٦ .

شيئاً في قولنا: فإن الأبصار لا تعمى، وكذلك السبيل أبداً في كل ضمير قصة، فقوله تعالى: {إِنَّهُ لا يُفْلِحُ الكافِرُون}(١) يفيد من القوة في نفي الفلاح عن الكافرين ما لو قيل: إن الكافرين لا يفلحون لم يُستفد ذلك، ولم يكن كذلك إلا لأنك تُعلِمه إياه من بعد تقدمة وتنبيه، أتت به في حكم من بدأ ووطد، ثم بنى ولوّح وصرح، ولا يخفى مكان المزية فيما طريقه هذا الطريق»(٢).

وهو ما يؤكّده القزويني بقوله إن السامع «متى لم يفهم من الضمير معنى بقي منتظراً عقبى الكلام كيف تكون، فيتمكن منه المسموع فضل تمكن»(٣). وهذا يعني أن «الضمير حين يطرق النفس من غير أن يكون له عائد يعود عليه يصيرها إلى حالة من الغموض والإبهام... فتستشرف إلى اكتشاف الحقيقة المتوارية وراء الغموض المثير، فإذا جاءت الجملة المفسرة تمكن معناه ووقع في القلب موقع القبول»(٤).

إن هذا التعليل الجمالي مقبول جداً فيما إذا كان السياق النصي يتضمّن دلائل يمكن أن تزيل إبهام تلك الضمائر بشكلٍ يعين القارئ على إعادة الضمائر إلى مراجعها النصّية (كما في الإعلانات السابقة). لكن قد يَرِدُ

(١) سورة المؤمنون، ١١٧.

(٢) دلائل الإعجاز، عبدالقاهر الجرجاني، ص ١٣٢، ١٣٣، وانظر كذلك ص ٣١٧.

(٣) الإيضاح، الخطيب القزويني، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٨، ص ٧٠، وينظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، ص ١٩٨.

(٤) خصائص التراكيب، د.محمد أبو موسى، مكتبة وهبة القاهرة، ط٤، ١٤١٦هـ، ص ٢٤٦.

الإضمار في النص الإعلاني أحياناً دون قرائن تساعد في معرفة مرجع الضمير، وهو ما يؤدي إلى عدم القدرة على الجزم بالمعنى المراد في بعض الإعلانات، وهو ما يتّضح في إعلانات بعض المؤسسات التجارية الإماراتية. ومن تلك الإعلانات مثلاً إعلان لوكالة سياحة إماراتية يقول:

- ((لن تراه على أيّ لافتة، دعنا نصطحبك إلى أفضل أسرار أفريقيا الجنوبية))(١).

فلا يُعرَف من خلال الإعلان ما الشيء الذي لن تراه على أيّ لافتة، أهو المنظر الطبيعي المنشور مع الإعلان الموجود في تلك الدولة؟!، أم هو اسم الوكالة السياحية الذي لن تراه إلا في الإعلان؟! أم هو العرض التسويقي الذي تُعلِن الوكالة عنه؟! أم غير ذلك.

ويظهر مثل هذا الإبهام أيضاً في إعلان شركة "موبايلي" الإماراتية إحدى شركات تشغيل الهاتف المحمول في السعودية، حيث يقول الإعلان :

- ((غطّيناها))(٢).

فهنا يظهر الإبهام في الضمير (ها) الذي لا يكشف الإعلان عن المقصود به. ويتكرّر الإعلان ذاته في أعدادٍ تالية دون توضيح المقصود به أيضاً، وربّما يبدو أكثر النصوص وضوحاً في المقصود بهذا الإعلان هو

---

(١) جريدة الرياض، العدد ١٤٥٦٨، ص ٤٠.

(٢) السابق، العدد ١٤٥٧٢، ص ١٠..

إعلان نُشِر بعد الإعلانات السابقة يقول:

- ((غطيناها.. بإصرار.. من أقصاها إلى أدناها))[1].

لكن هنا أيضاً يظلّ الإبهام موجوداً إلى درجةٍ ما، فإلى مَنْ ترجِع هذه الضمائر، ماالذي غطّته الشركة؟! أهي تغطية لشبكة الهاتف المحمول مثلاً؟! وإلى من تعود الضمائر في: "من أقصاها إلى أدناها"، هل المقصود من أقصى السعودية إلى أدناها؟! أم من أقصى الشبكة الموجودة داخل المدينة إلى أدناها؟! أم غير ذلك؟! إن المعنى يبقى منفتحاً على عدد من الاحتمالات.

في حين أن الإعلان السعودي يعتمد على المعنى الواحد الذي لا يختلف فيه اثنان. ولننظر مثلاً إلى الإعلان الذي تطرحه شركة الاتصالات السعودية (أحد مقدّمي خدمة الهاتف المحمول أيضاً في السعودية) حيث تعلن عن هذه الخدمة فتقول في أحد إعلاناتها:

- ((نخدمكم في ٥ آلاف قرية سعودية))[2].

إن المعنى هنا -برغم وجود الإضمار- واضح، ولن يختلف عليه اثنان. وهنا لابدّ من التساؤل عن السبب الذي يؤدّي إلى وضوح معنى المضمرات عند المعلِن السعودي، وغموضها وانبهامها عند المعلن الإماراتي. وسأرجئ الإجابة عن ذلك إلى القسم الذي أتحدّث فيه عن دلالة الشكل البلاغي ثقافياً.

---

(١) السابق، العدد ١٤٥٨٢، ص ١٠.

(٢) السابق، العدد ١٤٥٨٧، ص ٦.

لكن هنا لا تفوت الإشارة إلى أن الإبهام والغموض الذي يلفّ الإعلانات الإماراتية السابقة لا يبدو مقبولاً، ذلك أن هدف الإعلان هو إبلاغي إقناعي اتّصالي بالدرجة الأولى، وهي أشياء لا تتحقّق عندما يخرج القارئ / المستهلك دون معنى محدّد بعد قراءة الإعلان.

- **الأمر والنهي:**

اعتمد الإعلان كثيراً على لغة الأمر، فقد وصل عدد أفعال الأمر إلى ١٩٦ فعلاً، توزّعت على ١٥٢ إعلاناً، وإذا أضفنا إلى ذلك ٦ إعلانات ورد فيها النهي، عرفنا الحجم الكبير الذي شغلته لغة الأمر والنهي في النص الإعلاني.

ولننظر إلى أمثلةٍ لبعض الإعلانات التي تضمّنت ذلك:

- ((حقّقْ حلمَك))[1] .
- ((عِشْ فخامة الحياة الملكية هذه الصيف))[2] .
- ((تملّكها بأسهل الطرق))[3] .
- ((أكّدْ نجاحَك معنا))[4] .

---

(١) السابق، العدد ١٤٥٨٦، ص ٤ (إعلان لمؤسسة تقديم قروض ميسرة).

(٢) السابق، العدد ١٤٥٩٠، ص ٥. (إعلان عن بطاقة فيزا).

(٣) السابق، العدد ١٤٥٧٢، ص ٣٠. (إعلان عن سيارة جديدة).

(٤) السابق، العدد ١٤٥٦٩، ص ٤٩. (إعلان عن معهد تدريب على الكمبيوتر).

- «فرصة.. لا تفوّتْها»[1].

ولمعرفة النسبة المئوية لإعلانات الأمر والنهي لابد من مقارنتها بمجموع الإعلانات البلاغية في حيز الدراسة، حيث سنجدها تقارِب ٢٧٪ من إجمالي عدد الإعلانات، أي قريباً من الثلث!!.

إن البحث عن الهدف التسويقي الذي يجعل هذا الكمّ من الأوامر يحضر بهذا الشكل الكبير، لا يمكن فهمه دون الحديث عن دلالة الأمر والنهي الأصلية. حيث تستعملَ هاتان الصيغتان في الأصل للدلالة على الوجوب. وإلى هذا الرأي يذهب جمع كبير من علماء أصول الفقه[2].وهو رأي البلاغيين أيضاً الذين يرون أن الأمر «يورِث إيجاب الإتيان على المطلوب منه»[3].

ولا يختلف النهي عن دلالة الأمر كثيراً، إذ النهي أمرٌ بالترك، ذلك «أن الأمر أصلٌ والنهي فرعٌ، فإن النهي فرعٌ عن الأمر، إذ الأمر هو الطلب

---

(١) السابق، العدد ١٤٥٨٧، ص ٦. (إعلان عن تقسيط سيارات).

(٢) انظر: الوجيز في أصول الفقه، د.عبدالكريم زيدان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م، ص٢٩٣ ومابعدها، وأصول الفقه، محمد الخضري بك، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،١٣٨٩هـ، ط٦، ص١٩٥ ومابعدها، والأمر صيغته ودلالته عند الأصوليين، محمد الشثري، مطابع الفرزدق، الرياض، ١٤٠٨هـ، ط١، ص ٣٥ ومابعدها.

(٣) مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، ص٣١٨.

والاستدعاء والاقتضاء، وهذا يدخل فيه طلب الفعل وطلب الترك»[1].

إن هذا يعني أن الأمر والنهي يقتضيان الوجوب، وهو ما يشير إلى ارتباط فعل الأمر –ويدخل فيه النهي– في العقل اللغوي بما يحتاج إلى التنفيذ، فالأمر في الإعلان التجاري وإن خرج إلى معانٍ أخرى إلا أن صيغته من حيث الأصل تُشعِر بالإلزام وحتمية التنفيذ. ومن هنا يحقّق استعماله في هذا السياق التجاري الضرْب على هذا الوتر المهمّ، فالأمر بالشراء أو التسوّق أو التملّك...إلخ ينقل عبر صيغة الأمر التي انبنى عليها الإعلان رسالة غير مباشرة إلى وعي المستهلِك، ليس فقط عن حاجة هذا الشيء إلى التنفيذ، بل وعن ضرورة الفعل أيضاً.

- **الصورة البيانية :**

قد يُنظَر إلى الصورة، بيانية كانت أو غير، من حيث صلتها بالمنشئ/ المتكلّم، وفي هذا يعدّ بعض النقّاد «الوظيفة الانفعالية التعبيرية أولى وظائف الصورة، إذ أنها تساعدنا على توضيح شخصية الكاتب "أي المرسِل"»[2].

ويمكن أن يُنظَر إلى الصورة أيضاً من حيث دورها وأثرها في المتلقّي،

---

(١) مجموع فتاوى ورسائل شيخ الإسلام ابن تيمية، ابن تيمية، تحقيق: عبدالرحمن بن قاسم وابنه محمد، مكتبة القاهرة، مصر، د.ت، ٣٥/ ٢٢.

(٢) دليل الدراسات الأسلوبية، د.جوزيف ميشال شريم، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٤٠٧هـ، ط٢، ص ٧٨.

فتغدو الصورة ذات وظيفة إيحائية تعبيرية، بحيث يكون دورها منصبّاً على «الإيحاء بشيء ما لشخصٍ ما بطريقة غير مباشرة»[1].

وبما أن الإعلان هو خطاب اتّصالي بين طرفين: المرسِل والمستقبِل، فإن هدف الصورة حتماً هو التأثير في المتلقي، وهذا يعني تخلُّق الصورة البيانية من رحم خطابٍ تواصلي يستحضِر فيه منشئُ الخطابِ المستمعَ/ المتلقّي، ويحرص على أن يبثّه الفكرة وينقُل إليه المعنى بشكلٍ إيحائي دالّ، و لذلك فإن ما يعنينا هنا هو الصورة البيانية من حيث أثرها في المتلقّي، ومدى قدرتها على الإبلاغ والتأثير.

ويمكن النظر إلى شواهد لبعض الصور البيانية التي وردت في إعلانات الدراسة، فمن التشبيهات:

* «جامعة "أبو ظبي" ... جسر بين الحضارات»[2].

* «للأرض ستالايت جديد وُضِعَ ليدور في عالمك»[3]. (تشبيه بليغ حُذِف منه المشبه، والتقدير: هو ستالايت).

وإلى الشواهد التالية من الاستعارات:

- «أنت منبع ضحكاتهم»[4].

---

(١) السابق، ص ٧٨، ٧٩.

(٢) جريدة الرياض، العدد ١٤٥٨١، ص ٢٨.

(٣) السابق، العدد ١٤٥٨٢، ص ١٦. (إعلان عن جهاز كمبيوتر محمول).

(٤) السابق، العدد ١٤٥٨٧، ص ٦. (إعلان عن تأمين صحي على الأبناء).

- «التق المرح على دروب المغامرة»[1] .
- «تبريد يغمرك بإحساس الجليد»[2] .
- «شاشة اللمس السحرية تلبّي رغباتك بطريقة سحرية»[3] .
- «املأ بيتك أحلاماً»[4] .

وإلى الشواهد التالية من المجاز المرسل والكناية :

- «الآن في متناول يدك.. التقنية اليابانية الأولى»[5] ، (كناية عن صفة).
- «بلمسة فقط يمكنك التمتّع بخدمات مطابقة لأرقى معايير الجودة العالمية»[6]، (مجاز مرسل علاقته الجزئية).

وإذا وقفنا عددياً عند الصور البيانية التي تضمّنتها الإعلانات المدروسة سنجد أن هناك ١٢ تشبيهاً، و٧٦ استعارة، و ٤ مجازات مرسلة، و١٠ كنايات. أي ما مجموعه ١٠٢ صورة بيانية، وهو ما يشكّل نسبة ١٧٪ من مجموع الإعلانات البلاغية، مثّلت فيها الاستعارة فقط ما نسبته ١٣٪.

وأول ملحوظة تثيرها هذه الأرقام هو الحضور الطاغي للصور البيانية القائمة على المشابهة (التشبيه والاستعارة) مقارنة بالصور القائمة على المجاورة

(١) السابق، العدد ١٤٥٨٦، ص ٤٥. (إعلان عن إحدى سيارات الدفع الرباعي).

(٢) السابق، العدد ١٤٥٩٠، ص ٣. (إعلان عن أجهزة تكييف).

(٣) السابق، العدد ١٤٥٨٩، ص ٥. (إعلان عن هاتفٍ محمول جديد).

(٤) السابق، العدد ١٤٥٩٠، ص ٢٣. (إعلان عن تخفيضات على أثاث منزلي).

(٥) السابق، العدد ١٤٥٧٤، ص ٣٤. (إعلان عن أجهزة تكييف).

(٦) السابق، العدد ١٤٥٧٦، ص ١٥. (إعلان عن خدمات بنكية الكترونية).

(المجاز المرسل والكناية). هذا الحضور الكبير لبنيات المشابهة لا يعني لجوءاً إلى منهجية إبداعية من قبل منتِج الخطاب، بل هو سلوك لغوي يبتغي التأثير في مسلك المستهلك، خاصة وأن الدراسات الحديثة للاستعارة تراها سلوكاً إنسانياً فطرياً وليست نهجاً إبداعياً فحسب كما هو مشهور. ويؤكد ذلك ما تذهب إليه آخر الدراسات في علم اللغة المعرفي من أهمية المشابهة بوصفها إحدى أهم آليات المعرفة الإنسانية[1]. ولهذا رفض أرباب هذا العلم ربط هذه البنيات باللغة الإبداعية فقط، بل رأوا أن الاستعارة «حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً»[2]. وهذا يعني حضور المشابهة بقوة بوصفها أداة فاعلة ومهمة في التأثير والتفكير الإنساني. وسيأتي الحديث عن هذه الرؤية بالتفصيل في الفصل الثالث.

ولعلّ هذا يبدو كافياً لتفسير شيوع بنيات المشابهة (الاستعارة والمجاز)، فإن هدف الصورة البيانية في النص الإعلاني هو التأثير، وبما أن الكناية والمجاز المرسل يميلان إلى العرفية فإن قدرتهما على زرع الفكرة الإعلانية في عقل المستهلك تبدو أضعف، لهذا كثر التشبيه والاستعارة بسبب قوّتهما التأثيرية والإيحائية.

---

(١) انظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، عبدالإله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١، ص ٥ وما بعدها.

(٢) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ت: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ص ٢١.

ولهذا أيضاً جاءت جميع التشبيهات –ما عدا واحداً- بطريقة التشبيه البليغ، محذوفة المشبه في كثيرٍ من الأحيان، لإعطاء التشبيه البليغ قوة دلالية تأثيرية تصل به إلى درجة الاستعارة، ذلك أن التشبيه البليغ –لشدّة قربه من الاستعارة- يعدّ في البلاغة الانجليزية استعارة لا تشبيهاً[1].

كما تفوّقت مرّات اللجوء إلى الاستعارة مقارنة بالتشبيه لتفوّق الاستعارة في فعاليته التأثيرية على المتلقّي مقارنة بالتشبيه، حيث يُجمِع البلاغيون على أن الاستعارة أبلغ من التشبيه، في حين كثُرت الاستعارات في النصوص الإعلانية، لأنها أكثر قوة في التعبير عن المعنى المراد.

- **الإيجاز :**

يحضر الإيجاز أيضاً في إعلانات الدراسة، سواء أكان إيجاز قِصَرٍ أو إيجاز حذف. حيث ظهر الإيجاز ١٠٤ مرات، كان منها ١٣ مرة إيجاز قِصر، والباقي إيجاز حذف. وهو ما يشكّل نسبة مئوية تصل إلى قرابة ١٨٪ من مجموع الإعلانات البلاغية. فمن صور إيجاز القِصَر ما يلي:

- ((للخصوصية متعتها))[2].
- ((اشعرْ بالتميّز))[3].

---

(١) Look: Sound and Sense. An Introduction to Poetry. Thomas R. Arb and Greg Johnson. Tenth Edition. 2002. Heinle and Heinle, Thomson Learning. p:68.

(٢) جريدة الرياض، العدد ١٤٥٨٢، ص ٣٠. (إعلان عن منتجع سياحي محلّي).

(٣) السابق، العدد ١٤٥٧٤، ص ١٤. (إعلان عن سيارة محدّدة).

ومن صور إيجاز الحذف ما يلي :

- «منفرِدةٌ بصفاتها، متميّزةٌ بسعرها»[1] ،حُذِف المسند إليه بتقدير: "هي".
- «مميزٌ بمكانتك، مميزٌ ببطاقتك»[2] ،حُذِف المسند إليه بتقدير: "أنت".
- «زُرْنا وارْبحْ"»[3]،حُذِف المفعول به للفعل "اربح".
- «بدون دفعة أولى، بدون رسوم إدارية"»[4]،حُذِف الفعل "اشتروا".

كما يقوم الإيجاز، وخصوصاً إيجاز الحذف، بالتركيز على الفكرة التسويقية التي يتضمّنها الإعلان، بحيث تُذكَر وحدها ويُحذَف ما عداها من كلام لتطرق فكرةُ الإعلان وحدها العقلَ دون مقدّمات، بحيث لا تبصرُ العينُ ولا يصلُ الذهنَ إلا الجزءُ الذي يتضمّن الفائدة، وهو الجزء الذي يودّ المعلِن إيصاله إلى القارئ. كما في الشواهد التالية:

- «الشبكة الأولى في المملكة»[5] . حُذِف المسند إليه (أو المسند) بتقدير: "شبكة شركة (....) هي".

---

(١) السابق، العدد ١٤٥٨٨، ص ٦، (إعلان عن سيارة جديدة).

(٢) السابق، العدد ١٤٥٨٩، ص ٢، (إعلان عن بطاقة فيزا).

(٣) السابق، العدد ١٤٥٧٢، ص ٣٣، (إعلان عن مهرجان تسوّق).

(٤) السابق، العدد ١٤٥٨٢، ص ١٤، (إعلان لشركة تقسيط سيارات).

(٥) جريدة الرياض، العدد ١٤٥٧٦، ص ١٠ ، (إعلان لأحد مقدّمي خدمة الهاتف المحمول).

- «أقل أسعار التقسيط في المملكة»[1] ، حذف المتعلّق بتقدير: "عند شركة (....)".
- «بيع الكثيرُ وبقي القليل»[2]. حُذِف فاعل البيع.

- **البديع :**

لم يُعطِ البلاغيون المتأخرون اهتماماً كبيراً لمباحث البديع، إذ رأوه حلية عرَضية وزينة زخرفية يمكن أن يستغني عنها الكلام، وهي رؤية خاطئة بلاشكّ[3]. ويشهد لذلك من البحث أن بعض محسّنات البديع تفوّقت في حضورها الإعلاني على بعض مباحث البيان، فالسجع ورَد في ٢٧ إعلاناً، والمقابلة وردت في ١١ إعلاناً. في حين ورَد التضمين ٧ مرات، والجناس ٥ مرات، ووردَت التورية مرتين فقط. إن هذه الأرقام تكشف بجلاء تفوّق مرّات حضور بعض المحسنات البديعية على مرّات ورود التشبيه والمجاز المرسل والكناية.

وتأتي المحسّنات البديعية في النصوص الإعلانية محلّ الدراسة لأحد غرضين: غرضٍ نغميّ إيقاعي، أو غرضٍ دلالي. فالسجع والجناس والمقابلة المعتمدة على توازي الجزأين تأتي للغرض الأول، إذ تهدف إلى خلق جوٍّ موسيقي يفتح شهية

(١) السابق، العدد ١٤٥٦٧، ص ١٧، (إعلان شركة لبيع الأجهزة الإلكترونية).

(٢) السابق، العدد ١٤٥٨٩، ص ٢٣.

(٣) انظر فصل: (مكانة البديع من البلاغة) في كتاب: (لباب البديع)، د.محمود حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٤٠٧هـ ط١، ص ٨ وما بعدها.

الإصغاء والاستماع، بما يساعد على مرور المحتوى الدعائي بكفاءة عالية. كما أن هذه المحسّنات تقوم بسبك الإعلان لفظاً ومعنى في قالب مشترك، بحيث تعزّز الروابط الصوتية واللفظية تماسكَ أجزاء النصّ ورسوخها في وعي المستهلِك. وهو ما يظهر في النصوص التالية:

في السجع:

- «بطاقة فريدة، بمزاياها العديدة»[1].
- «افحصْ بالمجّان لِتَبقى بأمان»[2].
- «وسَّعنا آفاقَنا ليزدادَ عطاؤنا»[3].

في المقابلة :

- «تغيَّرَ المظهر وبَقِي الجوهر»[4].
- «ادفعِ القليل واشترِ الكثير»[5].

في الجناس :

- «بيتك عند بيت الله»[6].

---

(١) جريدة الرياض، العدد ١٤٥٨٣، ص ١٥. (إعلان عن بطاقة فيزا لأحد البنوك).

(٢) السابق، العدد ١٤٥٩٠، ص ٢٣. (إعلان عن فحص مجاني للسيارات)

(٣) السابق، العدد ١٤٥٩٠، ص ٤٩ (إعلان لإحدى شركات الأغذية).

(٤) السابق، العدد ١٤٥٧٤، ص ١٦ (إعلان عن أحد المنتجات الغذائية وُضِع في شكل جديد).

(٥) السابق، العدد ١٤٥٧٦، ص ٢٦ (إعلان عن تخفيضات لأسواق مواد غذائية).

(٦) السابق، العدد ١٤٥٧٢، ص ٤٨ (إعلان عن شقق تمليك بمكة المكرّمة).

- «أكبر وأكثر»[1].

وأما مجيء المحسنات البديعية في الإعلانات لغرضٍ دلالي فيظهر في التورية والتضمين (تضمين جملةٍ من نص آخر)، حيث يعمد هذان الأسلوبان إلى استدعاء سياقٍ غائب ليقوم بتكريس الدلالة النصية وتأكيدها. ويبدو ذلك في تضمين "بنية إعلاميّة شائعة" داخل النص الإعلاني التالي:

- «خبرٌ عاجِل: .. تم افتتاح "...."»[2] . حيث أُخِذت عبارة "خبر عاجل" من سياق الخبر الإعلامي الإخباري، إلى السياق الإعلاني التسويقي.

إن هذا التضمين يستدعي عبارة تُشعِر بالأهمية الكبرى عند ورودها في سياق الخبر الإعلامي، وهو ما يؤدّي إلى تحفيز المتلقّي واستنفار عقله لتلقّي الخبر، فإذا قرَع الإعلانُ ذهنَ المستهلِك تمكّن منه خير تمكين.

وكذلك الشأن في التورية في الإعلان التالي:

- «هوانا سعودي»[3] . حيث يحتمل المعنى أن المقصود هو (الهوى) بمعنى الميل، ولكن قراءة الإعلان تكشف بأن المقصود هو (الهواء) بعد نطقه بقصر الممدود.

(١) السابق، العدد ١٤٥٧٦، ص ٣٩ (إعلان عن زيادة في الكمّية لدى مطعم وجبات سريعة) .

(٢) السابق، العدد ١٤٥٧٦، ص ٢٣.

(٣) السابق، العدد ١٤٥٩٠، ص ٢٨، (إعلان عن افتتاح مصنع مكيّفات في السعودية).

إن الفكرة التي يتلقّاها الإنسان بعدما يخطئ فيها ترسخ في ذهنه أكثر من الفكرة التي تُلقَى إليه مباشرة، ولهذا فإن القارئ/ المستهلِك سيحمِل في البداية لفظ (الهوا) على معنى الميل، ثم إذا ربط هذا اللفظ بسياق الإعلان سيتّضح له خطأ هذا الفهم، وسيتحوّل إلى الفهم الصحيح، وهو (الهواء). عملية الفهم هذه تجعل المعنى يصل إلى الذهن بعد تعبٍ في طلبه، وبعد خطأ في تحصيله، وهو ما يعطي المعنى رسوخاً أكثر في ذهن المستهلِك.

يتّضح بعد العرض السابق أن أبرز الظواهر البلاغية المتواترة في لغة الإعلان التجاري المدروس هي –على الترتيب-: الأمر، والإيجاز، والتقديم، والاستعارة، والإضمار، والتحسين اللفظي، (كما يظهر في الجدول التالي):

الأسلوب	عدد إعلاناته	النسبة المئوية
الأمر	١٥٢	٪٢٧
الإيجاز	١٠٤	٪١٨
التقديم	٨٤	٪١٤
الاستعارة	٧٤	٪١٣
الإضمار	٥٨	٪١٠
التحسين اللفظي	٢٧	٪٧

*** *** *** ***

القسم الثاني : دلالة الشكل البلاغي ثقافيا

في السطور التالية سيكون الحديث عن الظواهر البلاغية السابقة من حيث قدرتها على تصوير رؤية المعلِن الثقافية، عبر عرض ثقافة المنتِج (المؤسسات التجارية)، ورؤيته لثقافة المجتمع (المستهلِك):

أ– الإعلان وثقافة المجتمع :

تكشف محتويات الإعلانات المدروسة اهتماماً كبيراً بجوانب الإنسان المادية، أساسية كانت (كالمأكل والمشرب والملبس والمسكن...)، أو كمالية (كالذهب والمجوهرات والساعات والعطور...). ولولا أني أخشى الخروج عن نهج الدراسة البلاغية الذي بنيت عليه هذا البحث لقدّمت عرضاً وافياً لذلك الأمر.

بيد أن ما أودّ التأكيد عليه هنا هو غياب حاجات الإنسان العليا (المعرفية والثقافية). إذ لا تظهر إعلانات من هذا القبيل إلا إعلانات عن كتب (٧ إعلانات)، وإعلانات تعليمية عن مدارس أهلية (١٧ إعلاناً)، وإعلانات حاسوبية عن أجهزة كمبيوتر (١٥ إعلاناً).

وهذا يعني أن نسبة الإعلانات المتصلة بجوانب معرفية ثقافية تصل إلى نسبة متدنّية من عدد الإعلانات المدروسة، حسبما يوضّح الجدول التالي:

مجموع الإعلانات الكلي	٧٠٩
مجموع الإعلانات المتصلة بجوانب معرفية ثقافية	٣٩
النسبة المئوية	٥.٥ ٪

وإذا نظرنا إلى ذلك على مستوى الأشكال البلاغية التي كثر حضورها في الإعلانات سنجدها تدور في هذا الحيّز، الحيّز الذي يكرّس النظر إلى المستهلك بوصفه في منزلة ثقافية دنيا.

ولننظر إلى ذلك من خلال تتبّع الأساليب البلاغية السابقة، ولنقف أولاً مع أدوات التوكيد. إذ تغيب أدوات التوكيد غياباً كلياً تقريباً. لقد سبق القول بأن أدوات التوكيد تأتي في الأصل مع شاكٍّ في الخبر، أو منكرٍ له. أي أنها تأتي مع من لديه معلومة ومعرفة مسبقة، فيأتي التوكيد لتغيير تلك المعرفة السابقة. في حين أن غياب أدوات التوكيد يأتي مع الخبر الملقى إلى خالي الذهن، وخلوّ الذهن يعني غياب المعرفة والمعلومة عند المتلقّي. وهو ما يعني غياب الثقافة عند المستهلك حول الموضوع الذي يدور حوله الإعلان، لأن الثقافة ما هي إلا مجموعة من الأفكار والمعارف والمعلومات. إن استعمال أدوات التوكيد قد كشف عن الفقر المعرفي الذي يراه المنتِج عند المستهلك، وضآلة المعلومات التي يختزنها عقله.

وإذا انتقلنا إلى أفعال الأمر سنجدها تنطوي من حيث أصل الصيغة على تصوّر طبقي للكلام (أعلى وأسفل)، فالمتكلّم في مرتبةٍ أعلى من السامع. وقد نصّ على ذلك البلاغيون. حيث يشير السكاكي إلى أن الأمر هو طلب الفعل على سبيل الاستعلاء[1].

(١) انظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، ص٣١٨.

وهذا يعني أن أفعال الأمر تمثّل انعكاساً لمحدودية الثقافة والمعرفة عند المأمور (الأدنى)، فهو لا يجد الحصيلة المعرفية الكافية التي يتعامل بها مع الوضع الجديد، مما يجعله في حاجةٍ إلى كمّ من الأوامر والإرشادات والتعليمات التي يلقيها الآمِر (الأعلى) لتدلّه على ما يأتي وما يذر، وما يفعل وما يترك.

كما أن الأمر يرتبط كثيراً بمفهوم السلطة، لذلك لا يمكن فصل هذا الحضور الطاغي لأفعال الأمر والنهي عن ثقافة المجتمع السعودي ونمط حياته. إن الأمر والنهي مرتبطان بشكلٍ كبير بمفهوم السلطة التي تأمر وتنهى. وفي المجتمع السعودي تحضُر السلطة بشكلٍ صارخ، حيث يملك السياسي والديني والاجتماعي سلطات مطلقة، فالسياسي يملك سلطة حكمية مطلقة، وللديني سلطة مطلقة على الممارسات الدينية، ويملك الرجل سلطة مطلقة على المرأة، وللأب سلطة مطلقة على الأسرة،...إلخ. إنه المجتمَع الذي يظهر فيه الإنسان مطالباً في كثيرٍ من جوانب حياته بالامتثال للأوامر والتوجيهات الصادرة. من هنا يتحرّك الفرد في كثيرٍ من شؤون حياته بوحيٍ من سلطة الأوامر التي تدلّه دائماً وأبداً على ما يفعل ويترك!!. وقد جاء حضور هذا الأسلوب اللغوي بهذا الشكل الصارخ ليعكس هذه الثقافة المجتمعية السائدة.

وإذا كناّ قرّرنا سلفاً بأن الاستعارة جاءت عند المنتج بوصفها أداة فاعلة في التأثير على سلوك المستهلِك، فإن استعمالها مع أساليب التصوير

البياني الأخرى لا يكشف عن مخاطبٍ عالي الثقافة. إننا هنا يجب أن لا نُغفِل كون العبارات الإعلانية اللغوية تأتي داعمة للصورة الإعلانية المرئية المنشورة مع الإعلان، فالإعلانات جميعاً تعتمد الصورة البصرية بشكلٍ رئيس، مما يجعلها تغني بشكل كبير عن الصورة البيانية اللغوية. وهذا يعني أن الإعلانات تضافرت فيها الصورة اللغوية مع الصورة الحقيقية.

ولعلّه من المعلوم ارتباط الصورة بالإدراكات الإنسانية الحسية الفطرية التي لا تتمايز بين الناس، فيفهمها الصغير والكبير، المتعلم والأمي، المثقف والإنسان العادي. وهو ما يشير إشارة واضحة إلى أن الخطاب الإعلاني عمِلَ على مخاطبة الحسّ لا الفكْر. إنه حريص عبر الصورة على استثارة الجانب الحسّي المادّي عند المستهلك وليس الجوانب الفكرية المعرفية.

وأما الإيجاز فيأتي مرتبطاً في أصل نشأته بالذاكرة الأمية، تلك الذاكرة التي تحتاج إلى قِصَر العبارات ليساعدها ذلك على حفظ المعلومة وتخزينها. وهو ما يعني أن الوضع الذي ألجأ النصوص الإعلانية إلى الإيجاز يتشابه إلى حدّ كبير مع الوضع الذي كانت عليه ثقافة الإنسان الجاهلي. لقد لجأ الجاهلي ابتداء إلى الإيجاز بسبب الأمية وانعدام الثقافة والمعرفة -كما يقول د.عبدالعزيز عتيق-، ذلك أن «السرّ في اهتمامهم به راجعٌ إلى ظروف مجتمعهم، فقد كان مجتمعاً تشيع فيه الأمية وتندر فيه الكتابة، ولهذا كان عليهم أن يعتمدوا على ذاكرتهم من ناحية الإبقاء على أدبهم الذي يصوّر حياتهم، وعلى تناقله عن طريق الرواية جيلاً بعد جيل. ولكن الذاكرة مهما

كانت قوية لا تستطيع أن تستوعب كل ما يقال، ولاسيما إذا كان طويلاً، وإذا استوعبت ما قدرت عليه من الكلام المسهِب فإنها معرَّضةٌ لنسيان بعضه بسبب طوله. من هنا ولهذه الظروف، كما يبدو كانت الحاجة إلى الإيجاز في القول أولَ الأمر كوسيلة لاستيعاب أكبر قدرٍ ممكن من الأدب تستطيع الذاكرة أن تعيه من غير نسيان»[1].

إن هذا الكلام يدلّ على أن الإيجاز جاء في الأصل للتمكن من إبقاء المعلومة في الذهن وحفظها من الضياع. وهذا على ما يبدو هو أحد أسباب استعمال النصوص الإعلانية لظاهرة الإيجاز. وهو في الوقت ذاته كاشفٌ عن معاملة المستهلِك معاملة الأمّي الذي يحتاج إلى تسهيل الحفظ عليه، عبر الإيجاز الذي يسهِم في سهولة إيصال المعلومة، وإبقائها في الذهن أطول فترة ممكنة.

لقد كشف العرض السابق كيف أن بعض الأساليب البلاغية التي اعتمدت عليها لغة الإعلان الصحفي نظرت إلى المستهلك نظرة حسّية مادّية صرفة، محاوِلة وضعه في إطار من العَوَز المعرفي والثقافة المحدودة في كثيرٍ من الأحيان. ومن ثم غلبت تلك الأساليب التي تكشف عن المستوى المعرفي المتدنّي عند المستهلك.

وأما الإضمار فقد لوحظ فيما سبق وضوح المعنى فيه عند المعلِن

(١) في تاريخ البلاغة العربية، د.عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت، ص١٠٨ .

السعودي، وغموضه عند المعلِن الإماراتي. إن الإضمار في الإعلان الإماراتي يؤدّي إلى حالة من الغموض يحتمل فيها الإعلان أكثر من معنى (وقد وَرَد هذا ٩ مرات تقريباً، وجميعها لمؤسسات إماراتية!!). وهذا الإبهام والغموض يطرح تعدّديةٍ في المعنى، بحيث يختلف المعنى من شخصٍ إلى آخر. هذه التعددية في المعنى عند المعلن الإماراتي تنبثق من طبيعة ذلك المجتمع الذي غيّره الطابع التجاري للدولة، حيث انفتح على مختلف اللغات والأجناس والأعراق والثقافات، هذه التعدّدية انعكست بشكلٍ أو بآخر على انفتاح لغة الإعلان على مجموعةٍ من المعاني.

وأما وضوح معنى المضمرات عند المعلِن السعودي فيرجع إلى طابع المجتمع السعودي الذي يميل إلى الوحدة الاجتماعية والنفسية والثقافية، أو هو بشكلٍ أدق: يميل إلى تغييب الاختلافات وإبراز صوتٍ واحد، هو صوت سلطة الأعراف المحلّية الرسمي، حيث تغيب أشكال التنوع الثقافي والاجتماعي فلا يظهر غير ما ترتضيه أعراف المجتمع وعاداته. سيادة الصوت الواحد انعكست أيضاً في الإعلان السعودي فجاء يحمل معنى واحداً لا يختلف كثيراً من قارئ إلى آخر.

ب – الإعلان وثقافة المنتِج :

عند تأمّل الظواهر البلاغية السابقة الـمُثبَتة في الجدول الأخير، تلك الظواهر التي فاقت غيرها من الأشكال اللغوية، نجدها تملك خاصيتين رئيستين حضرتا بقوة فيها جميعاً، وهما: اختزال اللفظ، وزيادة تمكين المعنى.

فـ"فعل الأمر" الذي حضر بكثرة لافتة (بنسبة ٢٧٪) يعمد بلفظ واحدٍ إلى زيادة تمكين المعنى عبر التأكيد على فعل المأمور به وأهمية تنفيذه. وكذلك حضر الإيجاز (بنسبة ١٧٪)، لأنه يعمد بالألفاظ القليلة إلى تأكيد المعاني المستفادة وتكثيرها[1]. ومثل ذلك يقال عن الإضمار (بنسبة ١٠٪)، إذ تُستعمَل الضمائر عادةً اختصاراً واختزالاً للكلام، ذلك أن من أهم الوظائف اللسانية التي تؤديها الضمائر هي الاستعاضة بها عن تكرار الأسماء الظاهرة[2]، هذا بالإضافة إلى زيادة تمكينها المعنى كما سبقت الإشارة إلى ذلك. وكذلك جاء التقديم (بنسبة ١٤٪) لزيادة تمكين المعنى في الذهن أيضاً -كما سبق القول- دون أية زياداتٍ يضيفها إلى اللفظ، وإنما تتغيّر فيه مواقع بعض الكلمات فقط.

ولهذا أيضاً كان لجوء النصوص الإعلانية إلى الاستعارة بكثرة (بنسبة ١٣٪)، فهي -مع كونها أبلغ في أداء المعنى- تُحقّق أيضاً الإيجاز في اللفظ، حيث تعبّر عن المعنى الكثير باللفظ القليل، وهو ما يعدّه الإمام عبدالقاهر واحداً من أهم الخصائص التي تحقّقها الاستعارة، حيث يقول: «ومن خصائصها التي تذكر بها وهي عنوان مناقبها، أنها تعطيك الكثير من المعاني

(١) حيث يُعرَّف الإيجاز بأنه: اندراج المعاني المتكاثرة تحت اللفظ القليل. انظر: علوم البلاغة، أحمد المراغي، ص ١٥٤.

(٢) انظر: البيان في روائع القرآن، د.تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٠هـ، ١/ ١٣٧. ومن أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م، ط٧، ص ٢٩٠.

باليسير من اللفظ، حتى تخرج الصدفة الواحدة عدة من الدرر، وتجني من الغصن الواحد أنواعاً من الثمر، وإذا تأمّلت أقسام الصنعة التي بها يكون الكلام في حدّ البلاغة، ومعها يستحق وصف البراعة وجدتها تفتقر إلى أن تعيرها حُلاها، وتقصر عن أن تنازعها مداها، وصادفتها نجوماً هي بدرها، وروضاً هي زهرها، وعرائس ما لم تُعِرها حليَّها فهي عواطل، وكواعب ما لم تحسّنها فليس لها في الحسن حظّ كامل»[1].

وحتّى في تلك المرّات التي ورَدت فيها محسّنات بديعية لفظية (بنسبة ٧٪)، فإننا نجدها تأتي في عبارات مختصرة قصيرة، ويحضُر المحسّن اللفظي فيها ليقوم بدور زيادة تمكين المعنى، إذ يصبح هو الوسيلة التي يُسترعَى بها انتباه السامع، ويُضمَن إصغاؤه ليتمكّن المعنى في ذهنه فضل تمكن.

وربّما لهذا غابت أدوات التوكيد اللفظية في النصوص الإعلانية المدروسة، ذلك أن أدوات التوكيد لا تجتمع فيها هاتان الخاصّيتان معاً، (زيادة تمكين المعنى + اختزال اللفظ). إذ أن أدوات التوكيد تقوم بتمكين المعنى عبر زيادة اللفظ، وهذا يعني عدم وجود الاختزال اللفظي في المؤكّدات اللفظية.

ولهذا السبب لم يظهر من المؤكّدات التي سردناها في مبحث (أدوات

(١) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ١٤١٢هـ، ط١ ص٤٣.

التوكيد) السابق إلا التأكيد بـ "تقديم الفاعل في المعنى"، وذلك لأن هذا التأكيد يحقّق مع زيادة تمكين المعنى عدم وقوع زيادةٍ في اللفظ، فما يحدُث هو فقط مجرّد تغيير في ترتيب أجزاء الجملة دون زيادةٍ تُضافُ إلى بنيتها التركيبية.

إن الإعلان التجاري يلجأ إلى الاقتصاد في اللفظ لأهدافٍ تسويقية تتمثل في إبقاء المعلومة في الذهن أطول مدة ممكنة، ولعلّ هذا هو السبب الذي جعل الاختزال اللفظي ظاهرة لافتة في الخطاب الإعلاني، إذ به يمكن إيصال الفكرة بأقلّ قدرٍ من الألفاظ، ليَضْمَن المُعلِن –أولاً– بقاءها في الذهن أطولَ فترةٍ ممكنة، وليضمن –ثانياً– وصول فكرة الإعلان إلى القارئ دون كبير عناءٍ في القراءة، حيث تكفي قراءة جملة واحدة من الإعلان في إيصال المحتوى الإعلاني إليه كاملاً أو شبه كامل.

وبسبب كون الإعلان منشوراً ومحشوراً وسط مواد صحفية أخرى كثيرة قد تشغل بال القارئ وتشتّت تركيزه، فقد جاء استعمال الأساليب التي تسهم في زيادة تمكين المعنى وتقريره في ذهن القارئ، بحيث يَرِد المعنى إلى الذهن بصورةٍ تضمن له القرار والرسوخ.

إن تضافر هاتين الخاصيتين في لغة الإعلان (الاختزال في اللفظ + زيادة تمكين المعنى) يشير إلى أثرٍ الثقافة التجارية والفكر الاقتصادي في الإعلانات المدروسة على صوغ المباني البلاغية. إن المؤسّسة التجارية تسعى دائماً وأبداً إلى تحقيق أكبر قدرٍ من المكاسب والمنافع التجارية (الإيرادات)

بأقلّ قدرٍ من النفقات (المصروفات). الفكر الاقتصادي الحصيف لا يعمد إلى البذخ والصرْف المسرِف، وإنما يهمّه ضخامة العائدات/ المستفادة مع قلة المصروفات/ الصادِرة. وهذا كان حاضراً بقوة في الظواهر البلاغية السابقة، حيث ظهر فيها الحرص على (الاقتصاد) في الألفاظ الصادرة من المُعلِن، مع الحرص على وفرة (المكاسب) المعنوية التي تستفاد منها وتنتُج عنها بزيادة تمكين المعنى. وهذا يكشف أن الشكل البلاغي في الإعلان الصحفي قد اصطبغ بالثقافة التجارية التي تسعى إلى ضبط عملية الإنفاق مع زيادة عوائدها المادية.

*** *** *** ***

لقد انبثقت بلاغة الإعلان حسبما دلت عليه ظواهره البلاغية من رؤية تحاول أن تنظر إلى المستهلك ذي مستوى الثقافة والمعرفة المتدنية، وذلك ربما بسبب ثقافة (تجارية) تسويقية حرصت على وصول محتوى الإعلان إلى جميع الناس على اختلاف مستوياتهم العلمية والعمرية. كما أن هذه الثقافة (التجارية) ركّزت أيضاً بوعي أو بدون وعي على الأساليب البلاغية التي تُظهِر كثرة (العائدات) المعنوية مع قلة (الإنفاق) اللفظي.

الفصل الثاني

أدوات البلاغة والسرد

(دور الأشكال البلاغية في كشف الرؤية السردية)

الفصل الثاني

أدوات البلاغة والسرد

(دور الأشكال البلاغية في كشف الرؤية السردية)

« يحاول هذا الفصل استجلاء الظواهر البلاغية البارزة في المجموعة القصصية (مكعبات من الرطوبة) لعبدالله السالمي، ويحاول أن يكشف عن تجلّيات الرؤية الإبداعية التي سيطرت على أجواء المجموعة وانعكاساتها على سطح تلك الظواهر البلاغية »

*** *** *** ***

تقتصر البلاغة العربية في دراسة النص على لغته فقط، وهو مالم تخرج عنه طوال تاريخها الطويل. واستضاءة بهذا النهج سيكون الحديث في هذا الفصل منصباً على النظر في حضور الأدوات البلاغية في لغة النص السردي، ومدى صلتها بقضية النص ورؤيته الكبرى. وهو أمرٌ قلّ أن يقدّم فيه أحدٌ شيئاً مقنعاً برغم محاولات اجتهادية ظهرت هنا أو هناك.

وربما كانت أفضل الدراسات التي درست النص السردي مستفيدة من أدوات البلاغة هي دراسات (تيار الوعي). حيث تُستعمَل بعض الأدوات البلاغية (من استعارة وجناس وسجع والتفات...إلخ) مع أدوات أخرى للكشف عن تحوّلات الوعي النصي بين الراوي والشخصيات. وهو ما أبدع فيه الباحث محمود غنايم في دراسته الرائدة (تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة)(١). ولكن هذا الباحث لم يكن يقصد دراسة أدوات البلاغة في النص السردي، وإنما كان حديثه عنها ضمن المؤشرات الأسلوبية التي تُبنى عليها روايات تيار الوعي.

وأما تلك الدراسات التي تحدّثت عن (بلاغة السرد) أو (بلاغة الفن القصصي) فهي دراسات جادة ورصينة بلا شك، ولكنها درست بلاغة السرد من خلال عناصر العمل السردي الأخرى (الشخصيات – الأحداث – الزمان – المكان ...إلخ)، مما يجعل أدوات البلاغة غائبة عن هذا النوع من الدراسات.

وفي هذا الفصل سأركّز الحديث على توظيف الأدوات البلاغية في الكشف عن الرؤية الإبداعية في النص القصصي من خلال اللغة وحدها. وسيكون ذلك من خلال تناول عمل سردي للنظر في الآثار التي تخلّفها الرؤية والقضية النصية على جوانب التشكيل البلاغي للنص. وستقوم هذه الورقات

---

(١) انظر: تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، محمود غنايم ، دار الجيل ودار الهدى ، ١٤١٤هـ.

بدراسة ذلك من خلال التطبيق على مجموعة القاص عبدالله السالمي[1] (مكعبات من الرطوبة)[2].

الرؤية التي تنطلق منها المجموعة :

ثمة اتفاق بين عدد من الدارسين على البراعة الفنية والقدرة الأدبية المتمكنة التي يملكها السالمي، فالدكتور مسعد العطوي يقول في ذلك: "السالمي يمتلك القدرة والموهبة والوعي والثقافة، ويستحوذ على الكلمة الموحية والتشخيص الدال، والتواصل الثقافي بين الثوابت والمعاصرة، ولا ريب في قدرته القصصية والأسلوبية والمعالجة الناضجة"[3].

وحول المعنى نفسه يؤكد شاكر النابلسي في حديثه عن هذه المجموعة القصصية

---

(١) هو القاص المعروف عبدالله السالمي، أحد أبرز كتاب القصة السعودية القصيرة في التسعينات الهجرية، اشتهر بمجموعته المعروفة: (مكعبات من الرطوبة)، وقد كتب قصصها خلال الربع الأخير من القرن الرابع عشر الهجري. لا يُعرف له غير هذه المجموعة، وقد عرف بقصصه التي تحكي أوضاعاً نفسية أو اجتماعية مأساوية تعيشها شخوص القصص. ويعد السالمي شخصية يكتنفها الكثير من الغموض، حيث لم تشر المصادر والمراجع التي رجعت إليها إلى شيء من ترجمته أو ذكر شيء من أخباره، وقد بحثت عنه في موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام من ١٣١٩هـ - ١٤١٩هـ، إعداد: أحمد سعيد بن سلم، ط٢ ، نادي المدينة الأدبي، ١٤٢٠-١٩٩٩م. ولكن لم يشر مؤلفها إلى عبدالله السالمي لا من قريب ولا من بعيد!.

(٢) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، دار العلوم ، الرياض ، ١٤٠٠ هـ.

(٣) د.مسعد عيد العطوي ، الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، نادي القصيم الأدبي ، ١٤١٥هـ ، ص ٢١٩.

قدرة السالمي الفنية وأبناء جيله، مؤكداً تفوقهم على الجيل السابق، حيث حاولت هذه الكوكبة "دراسة الترديات الفنية التي سقط فيها هذا الجيل وتحاشيها، وبالتالي تصعيد الخبر الفني الذي أصابها من قريب أو بعيد تصعيداً فنياً واعياً وذكياً، حتى استطاعت هذه الكوكبة أن تتميز بخطها الفني، وبالتالي برؤاها الفنية بشكل عام"(١).

ويرى د.محمد الشنطي تفوق السالمي فنياً في بعض السمات الفنية على بقية زملاء جيله، حيث يقول: "عبدالله السالمي في (مكعبات من الرطوبة) التي صدرت عام ١٤٠٠هـ يتميز عن زملائه بالوصف الداخلي المكثف، وهو في وصفه لا يتشظّى ولا يتبعثر، وإنما يظلّ متماسكاً مترابطاً، وحين يستسلم للتداعي تتفتت جمله وتغمض وتفقد ترابطها، وهو مهتم بالمحسوسات، حتى ليبدو المكان بطلاً من أبطال قصصه، وهو مكان مُشوّه لأنه يُعرض من منظور البطل المأزوم ويلجأ الكاتب كثيراً إلى التلاعب بالضمائر والخطاب الشعري"(٢). هذه القدرة الفنية التي يملكها القاص ستجعل انعكاس رؤيته الإبداعية أجلى ظهوراً وأوضح أثراً في مفردات الشكل الفني واللغوي.

كما أن هناك شبه اتفاق على أن هذه المجموعة تنطلق من رؤية اغترابية

---

(١) شاكر النابلسي، المسافة بين السيف والعنق، قراءة في تضاريس القصة القصيرة السعودية، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٥م، ص ١٥٥، ١٥٦.

(٢) د.محمد الشنطي، في الأدب العربي السعودي، ، دار الأندلس للنشر والتوزيع، حائل،١٤٢٤هـ - ٢٠٠٢م، ص ٣٢١.

واضحة لمن أمعن النظر في مضامين القصص وأحوال أبطالها. وهو ما فطِن إليه بعض النقاد الذين تناولوها بالدراسة والتحليل، حيث يذهب الدكتور طلعت صبح السيد إلى إحساس كثير من "كتاب الجيل الشبّان بالغربة كما أحسّوا بالضياع، وتعمّق إحساسهم به، وهم يمزجون بهذا الإحساس بين الإطار الرومانسي الذي يهيم في إطار الفرد ويصور عواطفه ونزعاته وتطلعه إلى السعادة المحروم منها، وبين واقعية التناول والوصف لكثيرٍ من المواقف الجزئية في القصة. والغربة عند هؤلاء لم تعد تلك الغربة المادية التي كانت قبل في كتابات السابقين"(1). إن "الإحساس بالغربة يجسّم تجربة الواحد من هؤلاء، ويعبّر عن عدم القدرة على التعامل مع الواقع بجميع عناصره، ومن ثم كان الاغتراب والاستعلاء، والبحث عن نموذج غريب وواقع بعيد يحمل سمة التجربة"(2). ولهذا يعدّ الدكتور طلعت صبح السيد القاصَ عبدالله السالمي أحد ممثلي هذه الاتجاه(3).

وهو ما يؤكده الدكتور محمد صالح الشنطي عندما يشير إلى عدم التوافق الاجتماعي بين أبطال السالمي ومجتمعهم المحلي، "حيث تسود النبرة الانتقادية

(1) د. طلعت صبح السيد، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية، نادي الطائف الأدبي، ١٤٠٨هـ، ص ٩٨.

(2) السابق، ص ٩٩ .

(3) انظر: السابق، ص ١٠٧ .

اللاذعة... والإدانة لأوضاع اجتماعية معينة تبدو واضحة"[1]. ولهذا يعدّ السالمي –في نظر د.الشنطي- أحد "روّاد الحساسية الجديدة في القصة القصيرة"، هذه الحساسية تشكلت بعد "سلسلة من التحولات التاريخية والانعطافات التاريخية الهائلة في السياسة والاقتصاد والاجتماع، اختفت شرائح اجتماعية وظهرت أخرى، وبدأ هاجس التجديد والتغيير يجتاح أنماط التفكير والسلوك فوجد أصداءه في الأدب"[2].

وإذا كان آيان رايد يشترط في القصة القصيرة (الواحدة) أن تركز على أزمة واحدة تترك انطباعاً واحداً عند القارئ[3]، فإن هذه المجموعة تفعل ذلك في كل قصصها، فهي جميعاً تتحدث عن أزمة واحدة يعيشها أبطال القصص جميعاً، ألا وهي الغربة الشديدة الخانقة التي يحسها البطل بين أبناء وطنه ومجتمعه، بحيث لا يغدو قادراً على التواؤم الاجتماعي أو التوافق النفسي معهم، وهو ما يجعل البطل يعيش حالة اغتراب شامل مع الوسط المحيط.

من هنا يمكن استغراب ما أشار إليه بعض الباحثين من أن هذه المجموعة تتحدث عن أزمة الإنسان في مواجهة المادة، فالشخصية عند السالمي – حسب

---

(١) د.محمد صالح الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية ، دار المريخ، الرياض ، ١٤٠٧هـ ، ص ٢٣١.

(٢) د.محمد الشنطي ، في الأدب العربي السعودي، ص ٣١٦ .

(٣) انظر: آيان رايد ، القصة القصيرة ، ترجمة: منى مؤنس، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٩٠م، ص ١٠٧.

هـذا الـرأي- تبـدو في شـكل "شخـصية الإنـسان المعـاصر المثـالي الـضعيف في مواجهته لواقع مـادي رهيـب... إن الـسالمي يطـرح قـضية الإنـسان المعـاصر في خضم الحياة المادية والحضارية التي أخذت تنذر بالسقوط والانهيار. إنـه يجسد بعمـق أزمـة الإنـسان المعـاصر الـضعيف المـسحوق الـذي يتمـرغ في واقـع أخطبوطي"(١). ويؤكد هـذا الناقـد رأيـه في ختـام حديثـه عـن المجموعـة بقولـه: "نخرج من كل تلك القصص بأن أزمة الإنسان المعاصر هي أزمة القلق، القلق الاجتماعي، والقلق النفسي والقلق الوجـودي والقلـق الإبـداعي. القلـق الـذي يفجر الحياة المتجددة المشرقة في أعماق الإنـسان المعـاصر. ولكـن يبـدو أن ذلـك القلق لم يحرك في أعماق كاتبنا غير الضياع والغربة والرتابة والتفاهة والسأم. كما أن أزمة الإنـسان المعـاصر هـي ضـعفه وعجـزه أمـام قـوة عـصرية طاغيـة تبتلـع العجزة لأن العـصر تحـول بكـل مادياتـه وطمـع وجـشع الوصـوليين إلى دوامـة عميقة تلـتهم النمـوذج الإنـساني إلى جوفهـا، لـذلك نحـس بـسلبية شخـصيات السالمي، كلهم مهزومون مسحوقون عابثون لا منتمون"(٢).

إن هذا الكلام يفترِض أن يكون سبب أزمة أبطال السالمي هو الخارج، هو طغيان الحياة المادية ومفرداتها على مجتمع البطل، وهذا قول غير صـحيح، ذلـك

(١) محمود رداوي ، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، ١٤٠٤هـ ، ، ص ٩٠.

(٢) السابق ، ص ١١٣ .

أن أزمة الأبطال هي أزمة داخل نفوسهم وذواتهم، أن أزمتهم داخلهم بسبب المجتمع المحلي الذي يعيشون فيه. ولو صحّ أن يكون موضوع القصص هو أزمة الإنسان في مواجهة المادة لوجَب أن يعاني الأبطال من هذه المشكلة في كل مكان، إن في الغرب أو الشرق، في الوطن أو خارجه.

لكن قصص السالمي تنحصر فيها أزمة الأبطال في الوسط المحلي الذي يعيشون فيه، في حين يمثل الغرب حلماً لذيذاً ومصدراً من مصادر الأمل بغدٍ أفضل. وقد عبّر الكاتب عن هذا بطريقة رمزية في قصة (بلا هدف وراء القطيع)، حيث يتمنى الراعي السفر من القرية إلى المدينة، فالقرية التي يعيش فيها البطل تخبط في ظلام الجهل والتخلف، في حين تبرز المدينة التي يتمنى الانتقال إليها في صورة الحضارة والعلم. وهذا يجعل القرية رمزاً للبيئة المحلية التي يعيش فيها البطل، ويرغب في الانتقال إلى المدينة المتحضرة التي يمثلها الغرب ليجد هناك أنسه وراحته.

هذا المعنى الذي تم التعبير عنه بصورة رمزية فيما سبق يقوم البطل بذكره صراحة في قصة (مكعبات من الرطوبة) حيث يقارِن بين الواقع الذي يعيشه وطنه، وأوروبا التي يحلم بها، فيقول منتقداً بعض العادات الاجتماعية المحلية:

"لا بد أن تبتسم وتقول مع السلامة!! الطرق معبدة سلفاً، وما عليك سوى أن تمشي بصمت. واحد إلى اليمين والآخر إلى اليسار، وكل الطرق تؤدي إلى روما.. روما، لندن، باريس، أوروبا حلم صيفي يؤرّق ليلي"[1].

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ٨٩ .

إن البطل هنا يتحدث عن الواقع المحلي الذي يفرِض عليه المضيّ في طريق واحد، فكل الطرق معبدة وما عليه سوى أن يمشي رغماً عنه، وبصمت شديد، دونما مناقشة أو اختيار. وعندما يتحدث عن أوروبا وبعض عواصمها الكبرى يجعلها حلماً يتمنى بلوغه والوصول إليه.

إن هذا المقطع صريح في الدلالة على أن البطل عند السالمي لا يعاني مشكلة مع طغيان الحياة المادية، لأن طغيان المادة يظهر في الغرب بصورة أكبر. ولكن مشكلة البطل تتمثل في عدم توافقه مع الواقع المحلي الذي يعيش فيه، مما يجعله بطلاً اغترابياً يعيش أزمته الداخلية مع قومه وبني جلدته.

وإلى هذا يشير الدكتور نصر عباس، مبيناً أن الصراع عند أبطال السالمي هو صراعهم مع الواقع الذي يعيشون فيه، حيث يظهر "ذلك الصراع عند القاص السالمي باعتباره واحداً من جيل الشباب في مجال كتابة القصة، وهو يحدّد واقع الإنسان الذاتي من خلال تصوير هذا الصراع بكل معاناته، ومأساته الحياتية بحثاً عن معنى الوجود الإنساني بكل شموليته وعموميته، كذلك فإنه يحدد أبعاد الواقع برمته، ذلك الواقع الذي تشكل كل جزئية منه طرفاً من أطراف الصراع الحاد، ومن خلال أقاصيص مجموعته كله"[1].

لقد اتضح مما سبق أن الرؤية التي تنطلق منها المجموعة هي رؤية اغترابية

(١) د. نصر محمد عباس، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، دار العلوم، الرياض، ١٤١٣هـ، ، ص ١١٥.

تعاني مع وسطها الاجتماعي المحيط وتختلف مع كثير من رؤاه، وهو ما يمكن استكشافه من خلال تجليات هذه الرؤية الاغترابية على ظواهر النص البلاغية. لكن قبل الدخول إلى ذلك أودّ في السطور التالية إيضاح المقصود بـ (الاغتراب).

ماذا يُقصَد بـ(الاغتراب) ؟

الاغتراب في اللغة كما يتضح من كلام ابن منظور يأتي بمعنيين ، أحدهما بمعنى: البعد. حيث يقول: "والتغرُّبُ: البُعْد... والغُرْبةُ والغُرْب: النزوح عن الوطن والاغتراب... والاغتراب والتغرُّب كذلك، تقول منه: تغرَّبَ واغترَب"[1]. وأما المعنى الثاني فهو: الزواج من الغرائب، يقول ابن منظور: "اغترَبَ الرجلُ: نكح في الغرائب وتزوّج إلى غير أقاربه"[2].

وهذا الاستخدام اللغوي يركز على الغربة في جانبها الخارجي المحسوس، حيث ينتقل الإنسان الغريب -كما في المعنيين- من وسط اجتماعي يعرفه ويألفه إلى وسط جديد غريب عنه.

لكن المعنى الاصطلاحي يركز على جانب الغربة الداخلية، حيث الإحساس بالغربة عن الذات وعن المجتمع الذي ينتمي إليه الفرد. وهو بهذا يعد ظاهرة ذات بعدين نفسي واجتماعي. وهذا المعنى هو الذي تقصده هذه

(١) ابن منظور ، لسان العرب ، مادة (غ رب) ، دار المعارف ، القاهرة، د.ت ، ٦ / ٣٢٢٥.
(٢) السابق ٦ / ٣٢٢٦ .

الدراسة في حديثها عن الاغتراب في المجموعة القصصية المدروسة، وهو المعنى الذي تقصده الاستخدامات النفسية المعاصرة لهذا المصطلح. هذه الاستخدامات تتفق على أبرز السمات والأبعاد التي يتمثل فيها الاغتراب، ذلك "أن الاغتراب ظاهرة متعددة الأبعاد، فشعور الفرد بالانفصال عن ذاته أو مجتمعه، تصاحبه مظاهر عديدة، مثل: الشعور بالعزلة، والتشيؤ (فقدان الهوية)، والإحساس بالعجز، وفقدان المعنى، والتمرد، وفقدان الهدف"[1].

ويعد هيجل أول من سك هذا المصطلح ونظّر له واستخدمه بصورة علمية ومنهجية[2]. ولكن هيجل عرض الموضوع بصورة فلسفية عميقة قد يصعب عرض تفاصيلها بالكامل، إلا أنه يمكن الإشارة إلى ما يتصل بمفهوم الاغتراب عند هيجل وفق ما يهم هذه الدراسة. فالإنسان في نظر هيجل يفترض به أن يعيش في إطار الكلية، أي التوافق والتعامل الإيجابي مع البنية الاجتماعية، وليس من الحتمي –كما يرى هيجل- أن ينشا عبر مسار حياة الفرد وعي متميز بذاته كفرد، فالكثير من الناس يفكرون في أنفسهم من خلال الأدوار الاجتماعية التي يؤدونها والجماعات التي ينتمون لها. ولكن عندما ينشأ وعي زائد من الإنسان بذاته فيسعى إلى تحقيق الفردية المتميزة، فإنه يصل – عندما تطغى عنده الفردية وشعوره بالتميز- إلى اعتبار البنية الاجتماعية التي

---

(١) د.محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، دار غريب، ٢٠٠٤م، ص ٣٣ .

(٢) د.فرج عبدالقادر طه، معجم علم النفس والتحليل النفسي ، دار النهضة العربية، بيروت، ط١، ص ٥٨.

كان متحداً بها من قبل شيئاً آخر، فينظر إليها باعتبارها شيئاً خارجاً عنه وغريباً في ناظريه. هذه الحالة من الاغتراب عن المجتمع والتنافر معه تدفع بالفرد إلى حالة اغتراب عن الذات حيث يبتعد الفرد عن طبيعته الأصلية ويصل إلى أقصى درجات التنافر مع ذاته[1].

وتعد هذه الصورة –حسب ما طرحه هيجل - اغتراباً سلبياً يتم فيه الانفصال والقطيعة مع المجتمع ومن ثم الذات، ولكن الاغتراب في نظر هيجل قد يكون إيجابياً، وهو ذلك التميز الفردي الذي يحققه الإنسان مع توافقه الجيد مع المجتمع كما هو حال بعض العلماء والمفكرين[2].

بيد أن المعنى الذي رسا عليه مصطلح الاغتراب هو دلالته على المعنى السلبي أكثر من دلالته على المعنى الإيجابي، فالاغتراب في استعمالاته النفسية المعاصرة يركز على أن الاغتراب انقطاع قيمي وشعوري عن الوسط الاجتماعي الذي يعيش فيه الفرد، وهو المعنى الذي تتبناه هذه الدراسة.

ومن الواضح أن الاغتراب بهذا المعنى الاصطلاحي يبتعد قليلاً عن المعنى اللغوي للكلمة الذي تم عرضه قبلاً، فهو في المعنى اللغوي يتناول الانفصال المادي الجسدي بشكل أساسي بغض النظر عن إمكانية وجود الانفصال المعنوي الروحي، فقد يكون المرء مغترباً وفق المعنى اللغوي حتى

---

(١) انظر: د.محمد عباس يوسف، الاغتراب والإبداع الفني، ص ٤١ – ٤٣ .

(٢) السابق ص ٥٩ .

وإن كان يشعر بالألفة والتواؤم الاجتماعي بينه وبين المجتمع الجديد الذي انتقل إليه، بخلاف المعنى الاصطلاحي الذي قد يعيش فيه المرء بين أهله وعشيرته وبني وطنه لكنه يعدّ مغترِباً[1].

تجليات الرؤية الاغترابية في ظواهر النص البلاغية:

يشير عدد من النقاد إلى أن الوضع الاغترابي الحاد الذي يعيشه أبطال المجموعة كان له انعكاسه الواضح على أدوات التشكيل الفني، وهو ما أشار إليه أحد الباحثين، حيث إن "عبدالله السالمي وكأثر من آثار الإحساس بالغربة نراه يُعنى عناية فائقة بالوصف الداخلي، وقد يُلحّ على هذا الوصف إلحاحاً، فيلجأ إلى توظيف الأحداث الهامشية، والأصوات، والملامح المكانية، ومظاهر

---

(١) توسع بعض دارسي الأدب السعودي في معنى (الاغتراب) فالدكتور محمد الشنطي مثلاً عند حديثه عن (الاغتراب) في الرواية السعودية استعمل الكلمة بمعناها اللغوي، فتناول تحت فصل عن (الاغتراب) تلك الروايات التي تمحورت حول الغربة عن الأهل والوطن. (ينظر: د.محمد الشنطي ، فن الرواية في الأدب العربي السعودي ، إصدارات نادي جازان الأدبي ، ط١ ، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م ، ص ٢٧٣ وما بعدها). ولا يمكن أن يُعاب على هذا ما دام أنه لم يُشرْ إلى أنه سيتحدث عن (الاغتراب) بالمعنى الاصطلاحي. لكن ما لا يبدو صحيحاً هو ما ذهب إليه باحث آخر، من أن الاغتراب بمعناه المعاصر مطابق للاغتراب في الاستخدام اللغوي، وإلى هذا ذهب د.مسعد العطوي في حديثه عن الاغتراب في الشعر السعودي ضمن كتابه: (الشعر الوجداني في المملكة العربية السعودية) ، طبعة خاصة بالمؤلف ، ١٤٢٠هـ ، ص ٢٢٦. مُدرِجاً بعض صور (الغربة) على أنها من قبيل (الاغتراب) بمعناه المعاصر. وهذا الزعم ينفيه التفريق السابق بين المعنيين اللغوي والاصطلاحي. ولو أنه اكتفى بالإشارة إلى أنه سيتناول (الاغتراب) عموماً، دون إشارة إلى الاغتراب المعاصر لأمكن حمل كلامه على (الاغتراب) بمعناه اللغوي مثلما حُمِل كلام الدكتور الشنطي.

الطبيعة لتتناسب كلها والحالة النفسية والعوامل المضطربة التي يتصدّى لرسمها"[1]. فهذه المظاهر الفنية التي يذكرها هذا الناقد تأتي كأثر من آثار الاغتراب النفسي في المجموعة. وهو أمرٌ لحظه باحث آخر مشيراً إلى أثر السوداوية التي تغرق فيها النصوص على الصياغة الفنية، مستشهداً لذلك بعناوين القصص، ذلك أن القصص تنحدر "في منزلقات السوداوية، وكأن القاص أراد أن يبلوِر ذلك اللون للقارئ، فيصطدم به من أول لمحة، حيث بدأ السواد في المقدمة، وأغلب عناوين قصص المجموعة تستدعي الشعور السوداوي، فـ(موت الأشياء القديمة)، و(الرائحة العفنة)، و(ليل رمادي) اللون، و(الصيف والرماد)، لا ريب بإثارتها غبار العتمة في مساحة فكر القارئ"[2].

وهو ما يجعلنا نجزم أيضاً بأن أثر الرؤية الاغترابية السوداوية سينعكس على أشكال التعبير البلاغي في القصص، وهو ما يحتاج إلى مزيد من الشرح والبسط في السطور التالية، عبر عرض أبرز ظواهر التشكيل البلاغي في المجموعة لاستكشاف أثر المحتوى الاغترابي ودوره في صياغتها بهذا الشكل.

بداية لابد من القول بأن أبرز الظواهر البلاغية التي انعكست من خلالها

---

(١) د.طلعت صبح السيد ، القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية ، ص ١٠٧ .

(٢) د.مسعد عيد العطوي ، الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، ص ٢١٥.

الصورة الاغترابية الخانقة التي غرِق في وحلها أبطال المجموعة، هي :

١-التعريف بالعَلَم .

٢-التناص (الاقتباس والتضمين) .

٣-المجاز اللغوي .

٤-التعبير الكنائي .

٥-التجوّز في الإسناد .

٦-التجريد.

- التعريف بالعلَم :

تهتم البلاغة العربية بدراسة دلالات إيراد الأعلام في النص في مباحث علم المعاني[1]. وفي المجموعة القصصية التي بين أيدينا تُستدعى بعض الشخصيات والأعلام التراثية وتداعياتها في ذهن البطل المغترب في مواضع متفرقة من المجموعة. وهو ما قد يبدو لافتاً بعض الشيء في نص اغترابي، ذلك أن الاغتراب انقطاع الشخصية عن قيم الحاضر، وعدم القدرة على التوافق مع الوسط المحيط، وهذا يجعل الاغتراب مرتبطاً بشكل مباشر بالحاضر الذي تعيشه الشخصيات، لا بالماضي والتراث. ويزداد الأمر غرابة إذا علمنا أن جميع قصص المجموعة التي لم تتضمن على الإطلاق اسماً لأي شخصية من

(١) انظر على سبيل المثال : البلاغة فنونها وأفنانها، علم المعاني، د.فضل حسن عباس، دار الفرقان، ١٤١٣هـ، ط٣، ص ٣٠١ ،

الشخصيات الرئيسة أو الثانوية في المجموعة تُورِد أسماء أعلام مشهورين اثنتين وعشرين مرة، كما يوضح ذلك الجدول التالي:

	اسم العَلَم	عدد مرات وروده	أرقام الصفحات
١.	نبي الله سليمان	٣	٦٤، ٧٨، ٨٢
٢.	هارون الرشيد	٥	٢٨، ٣٥، ٤٤، ٦٦، ٨٢
٣.	المسيح الدجال	١	٣٠
٤.	المستعصم بالله	١	٣٥
٥.	الحاكم بأمر الله	٣	٦٠، ٦١، ٦٢
٦.	الحسن البصري	١	٣٦
٧.	سلامة القس	١	٣٨
٨.	يزيد بن عبدالملك	١	٣٨
٩.	الزناتي خليفة	١	٥٩
١٠.	أبو زيد الهلالي	٢	٥٩، ٦٦
١١.	قارون	١	٦١
١٢.	القسطنطينية	١	٧٤
١٣.	سيف بن ذي يزن	١	٨٢
١٤.	زبيدة	١	٨٢

وبتأمل هذه الأعلام الواردة وربطها بسياق القصة يمكن التماس ثلاثة من الأغراض الرئيسة لإيراد مثل هذه الأعلام :

١) يقوم البطل أحياناً في القصة باستدعاء الشخصية التراثية وبعض مواقفها المعروفة للهروب من الحاضر إلى الماضي، والتنفيس عن حالة الكبت التي يعيشها مع الوسط المحيط، فيلتقط من واقع تلك الشخصية التراثية مظهراً يحرمه منه الواقع الحاضر، فيعيشه بخياله مستمتعاً ملتذاً بذاك الماضي. ويمكن تأمل ذلك بالنظر إلى بعض النماذج المؤكدة.

في قصة (الرائحة العفنة) التي يصف فيها البطل ملاحقته لامرأة رآها تمشي في الطريق: "فطِن إلى أنه أسرع قليلاً، تمهل حتى استعاد المسافة السابقة، كغيوم مثقلة بالعطاء تعالت أنفاس البخور واختفى الليل خلف الابتسامات المكهربة. تلوّت الأجساد في رقصة أفعوانية، فذاب الجليد الخارجي تحت لهيب الأعماق. صرخ الرشيد وقد رمى بعمامته المرصعة: هكذا الدنيا وإلا فلا!.."[1].

إنه هنا يأتي بهارون الرشيد أنموذجاً لعالم الإقبال على اللذة (تُنظَر المواضع الأخرى للتأكد من ذلك) والمتعة المنفلتة دون ضوابط أو حدود، فالبطل هنا يقوم بعملية انسحاب إلى الماضي، إلى التراث ليصنع منه العالم المفقود، العالم الذي يبحث عنه ويتوق للعيش فيه.

وفي قصة (ثرثرة في ليل رمادي) يقول: "غنّت سلامة فاهتزت أركان

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ٢٨ .

القصر من الطرب. ذابت الأنفاس في تأوهات الشجن. قام يزيد بن عبدالملك وشق جبته، قال لها منتشياً: هل ترين من هو أدعى مني للطرب؟ ضحكت بدلال وغمزت له برمشها، فقام مترنحاً. شق ثوبه حتى الخصر، حمل المخدة على رأسه وطاف بأرجاء القاعة، رفع صوته صائحاً: (فول يا ترمس الطيب جبر) قبّله الخليفة ما بين عينيه وقال ضاحكاً: فديتك بأبي وأمي ، يا أنس مجلسنا. بصق بلا سبب وقال: إن الدنيا مقلوبة وأنه كان من العدل أن يكون في غير مكانه، هز رأسه متأسفاً على حظه النكد"[1].

إنه هنا يصرّح بالقيمة التي تضفيها عودته إلى شخصيات التراث، واستدعاء بعض المواقف التي تُشاع عنها، للتأكيد من خلالها على بحثه عن الوسط الذي يستوعب رغباته وملذاته بعدما عجز عن إشباعها في حاضره وواقعه، وهو ما يظهر في قول الراوي عن البطل: "بصق بلا سبب وقال: إن الدنيا مقلوبة وأنه كان من العدل أن يكون في غير مكانه، هز رأسه متأسفاً على حظه النكد". فمكان البطل –كما يعتقد– ليس هو هذا الحاضر الذي يعيقه وأمثاله عن تحقيق رغباتهم وإشباع شهواتهم، بل إنه يتمنى لو انتقل إلى ذلك الماضي الذي يشبع لديه الرغبة، ويفتح أمامه أبواب اللذة على مصاريعها.

بيد أنه هنا لا تفوت الإشارة إلى الانتقائية التي يمارسها بطل القصة في اختيار المواقف الخاصة بتلك الشخصيات التراثية، فهو ينظر إلى الجانب الذي

(١) السابق ، ص ٣٨ .

يحقق هدفه وغرضه، ويناسب تصوره الاغترابي، فهو يركز على الجانب الذي يرغب إيجاده في حاضره، فينظر إلى الشخصية التراثية من خلال ذاك الجانب. ويؤكد هذا الأمر حديثه عن هارون الرشيد وزبيدة والحسن البصري، فهؤلاء قد أُثِرَ عنهم الكثير من الأعمال الجليلة والخيرة، مما يجعلهم في مصاف الأخيار الصالحين. ولكن القاص يأخذ من كل شخصية ما يرسّخ تصوره الاغترابي الذي يسعى من خلاله إلى الهروب من هذا الحاضر الذي لا يرضيه، إلى ذلك الماضي الذي يشتهيه.

٢) قد يقوم القاص بإيراد أسماء أعلام عُرِفوا بقدرتهم وقوتهم في إحداث التغيير، ولهذا يُورِد أسماءهم راغباً في تغيير الواقع الذي يعيشه بفعل تلك القدرات والقوى الخارقة التي استطاع بها بعض رموز التراث من تغيير واقعهم.

ويظهر هذا في النص التالي في قصة (ثلاثة رواة لحكاية واحدة) حيث يقول على لسان الحبيب الذي يبحث عن إشباع رغبته، بعد أن أصبح من المحتمل رفض تزويجه: "لاح المكان المعتاد عامراً بالزبائن، وجدت طاولتي القديمة (في المقهى) يحتلها شارب كثيف. أخذتُ أخرى لا تملك مزايا الأولى، لكنها تشرف على قدر كاف من مراسم الدفء القادمة والذاهبة. طلبت شيئاً لا أذكر طعمه. أصغيتُ إلى طنين الأحذية الحافل بالإغراق، تساءلتُ ما إذا كان الكعب العالي أنفس اختراع بشري ظهر حتى الآن. تخيلتُ أني في جزيرة من جزائر الواق واق، شممتُ منتشياً عبير المسك والصندل المحروق في مقصورة من

مقصورات سيف بن ذي يزن. ضحكتُ في داخلي، شعرتُ بالأسف لأن خاتم سليمان قد دُفِن معه في مكان مجهول"[1].

إن النص هنا يوظّف علمين من أعلام التراث، سيف بين ذي يزن، ونبي الله سليمان. فأما سيف بن ذي يزن فيأتي بوصفه شخصاً يستطيع بجاهه وماله وملكه أن يغيّر هذا الواقع، خاصة وأن البطل قد أعاقته ظروفه المالية عن الزواج من المرأة التي يريد، فهذا الجاه إذا لم يستطع تحقيق ذلك له، فسيمكنه من تلبية رغباته ومطالبه. مما يجعل سيف بن ذي يزن موظفاً لقدرته على تغيير واقع البطل في تحقيق مطالبه وأمانيه.

أما خاتم سليمان – عليه السلام- فقد اشتهر عنه في المخيلة الشعبية إمكانية تحقيق الأمنيات والأحلام عن طريقه، بمجرد لمسه أو الضغط عليه. وكأن البطل هنا يريد بهذا الخاتم أن يحقق أحلامه التي عجز عن تحقيقها واقعياً، ومنعته الظروف الاجتماعية من فعلها.

٣) الوظيفة الثالثة التي يحققها استخدام الأعلام في المجموعة القصصية هي القيمة الرمزية التي يلجأ فيها القاص إلى استعمال اسم العلم ليعبّر به عن معنى مختلف تماماً عن معناه الحقيقي، وذلك من خلال لمح علاقة تشابه بين العلم والمعنى المراد. ويظهر هذا في حديثه عن سيف أبي زيد الهلالي أو سور القسطنطينية أو الزناتي خليفة.

(١) السابق ، ص ٨١ ، ٨٢ .

حيث يقول في قصة: (طقوس اللعبة) : "طنين حذاء نسائي يحفر الرصيف... شعر بضحكة قصيرة تنبثق من فمه كالسعال. آي، آي، الناس والشيكولاتة. الدهشة الأولى المفعمة بنشوة الاكتشاف، زقاق السحر والفتوة، الوجه المكدود في نهاية النهار، معارك أبو زيد، وذياب فارس الفرسان، ليالي هارون الرشيد.."[1].

فهنا يتم استعمال اسم علمٍ عُرِف بقوته وبسالته وشجاعته وهو أبو زيد الهلالي، ولكن القاص يستعمل معارك ذاك البطل وفروسيته رمزاً عن معاركه المرغوبة في الفراش، وعند اللقاء الجسدي مع المرأة، مما يجعل المعارك التي يخوضها أبو زيد رمزاً للمعارك التي يود البطل خوضها على الفراش.

وفي قصة (ثلاثة رواة لحكاية واحدة) يتحدث على لسان الفتاة التي لا تستطيع أن تفعل ما تحب، بل يحرمها المجتمع بتقاليده وعاداته –على حد رأي القصة– من كثير من متع الحياة، يقول: "بداية الكارثة كانت منذ أن أصدر الهرمون حكمه، أما أن تمسك بيدٍ تحبّها فتلك فضيحة بلا اسم، ولا حل سوى أن تبقى بيننا مسافة كافية. قالت أمي: لا تجلسي جنب الشباك، فقلت: ليه؟ قالت: إن أولاد الحرام كثير والبنت سمعتها زي القزاز. تركتُ النافذة بحسرة لا حد لها. مرّ شخص يدندن بأغنية.. وعندما غنيتُ بصوت مرتفع، فتحت أمي عينيها باتساع، قالت: لا يسمعك أبوك. أغلقت عيني ونسيتُ بقية

(١) السابق، ص ٦٦ .

الأغنية. يجب أن تكون القلعة في حصانة القسطنطينية حتى لا يجد الغزاة منفذاً لأطماعهم الراسخة، ولا أحد يفهم أن المسألة لا تتعلق بمتانة الأسوار، بقدر ما تكمن داخل القلعة الغارق في السواد"[1].

إن القصة توظّف القسطنطينية هنا لتكون رمزاً للأسوار الحصينة التي أُحيطَت حول الفتاة، وعدم إفساح المجال أمامها لتعيش حياتَها –كما يرى النص– دون قيود معيقة. وهو ما ترفضه لغة القاص ذاهباً إلى أن التحصين يجب أن يكون داخلياً لا خارجياً، مؤكداً أن التحصين الداخلي هو الأولى والأهم، بدلاً من تشييد الحصون والأسوار التي تمنع الفتاة من عيش حياتها بسلام!!.

- التناص (الاقتباس والتضمين) :

تدرس البلاغة العربية تداخل النص مع غيره في مبحث السرقات الشعرية وما يتصل بها كالاقتباس والتضمين[2]. وقد صهر النقد المعاصر كل أشكال التعالق النصي في مصطلح (التناص)، وهو ما فضّلتُ استخدامه هنا لشموله جميع أشكال التداخل النصي. وتقتضي الأمانة هنا الإشادة بما كتبه النقد المعاصر حول التناص ودلالاته بشكل لا يُقارَن بما في البلاغة العربية، وهو ما يدعو إلى توظيف ذلك في الدراسات البلاغية مثلما سأحاول أن أفعل هنا.

---

(١) السابق ، ص ٧٤.

(٢) انظر: الإيضاح (مع البغية) القزويني، شرح: عبدالمتعال الصعيدي ، ٤/ ١٠٩ وما بعدها.

فالتناص لم يعد مجرد حلية زخرفية عارضة تعمد إلى استدعاء نص أو بعض نص ليمثل في القصة. لقد مثل التناص في النقد المعاصر أداة فنية بارعة تمثل بواسطتها الدلالات إلى داخل النص وتحتشد في ساحه. فالتناص هو: نص يتسرّب إلى داخل نصّ آخر، ليجسّد المدلولات، سواء وعى الكاتب بذلك أو لم يعِ[1].

من هنا يمكن القول بأن الحديث عن التناص دون الكشف عن دلالاته لا يغني من البحث شيئاً، وتلك الكتابات التي تكتفي بمجرد الإشارة إلى صور التناص في النص لا تعدو أن تكون رصداً لمؤثرات امتثل لها أدب الأديب وكشف التناص عنها.

لا بد في دراسة التناص من سعي إلى استنطاق النص عن الدلالات التي يحيل إليها بتداخله مع النصوص الأخرى، لذا تعزم السطور القادمة ترصّد الدلالة الأشمل التي تختبئ خلف التناصات الواردة في هذه المجموعة القصصية، والربط بينها وبين الحسّ الاغترابي الذي يغلّف كامل النصوص القصصية، وذلك عبر تجسيد إيديولوجيا النص والكشف عن رؤاه المختلفة وموقفها من الرؤى الاجتماعية الموجودة في بيئة النص.

إن النصوص القصصية المدروسة تستدرج إلى ساحها نصوصاً لغوية

(١) انظر: د.عبدالله الغذامي، الخطيئة والتكفير، النادي الأدبي الثقافي، جدة، ١٤٠٥هـ، ص ٣٢١. وينظر: روبرت شولز، السيمياء والتأويل، ترجمة سعيد الغانمي، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٩٤م، ، ص ٢٤٤.

منقولة تزرعها على سطح النص لتجسيد رؤية النص الخاصة وموقفه المباين للرؤية الاجتماعية السائدة. ويمكن تقسيم صور التناص اللغوي في تلك المجموعة إلى صورتين:

١) التناص مع الديني .

٢) التناص مع الشعري .

أولاً: التناص مع الديني :

يظهر التناص مع النص الديني في ثلاثة مواضع من المجموعة، تتفق هذه المواضع الثلاثة جميعاً في اعتمادها بنية (المفارقة) كوسيلة للأداء والتعبير، حيث يُدرَج المنقول الديني داخل السياق الضدّ، فيبرز نافراً لا يتسق مع مجمل الدلالة في النص. وهو ما يجعله يظهر في معرضٍ تهكميّ ساخر من بطل القصة أو راويها (الناقل).

ويمكن الاستشهاد لذلك بالنصوص التالية :

١) في قصة (الرائحة العفنة) يسترجع البطل نصيحة أبيه له بضرورة استغلال الوقت فيما يفيد، فيقول:

"يا ولدي، الوقت من ذهب، أو من تراب يا أبي!! لا فرق!! المهم أن نسحقه على الأرصفة خلف الأذيال الصاعدة الهابطة، الهابطة الصاعدة، قبل أن تغدو الساعات أطناناً من [العهن المنفوش، فالحديد قد تكلم، والحفاة العراة يتطاولون في البنيان]"[1].

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ٣٠ .

٢) في قصة (ثلاثة رواة لحكاية واحدة) يتحدث البطل الذي يتسكع في الشوارع بعد أن تم رفض تزويجه لفقره فيقول:

"سألني: كيف الحال؟

فقلت : الحمد لله .

غمرني بنظرة حافلة بالأسف والحنان الأخوي، وددتُ لو أضع إصبعي في أنفي. حدّثني عن [النعيم المقيم] وهدوء البال. مرّ شخص بكرش منتفخة وخلفه ثلاثة بعيون صغيرة مشدوهة. توقف وسط الشارع، وتطلع خلفه.استحث الخطوات المتأنية للجسم المجلّل بالسواد"[1].

إن النصوص التي بين المعقوفتين هي النصوص المقتبسة، وهي تتحدث عن العهن المنفوش، والحديد الذي يتكلم، والحفاة العراة الذين يتطاولون في البنيان، والنعيم المقيم، وهي جميعاً مضامين لنصوص دينية وردت في سياق الحديث عن يوم القيامة وأماراته. وهي تستخدم في الخطاب الديني عادة للترغيب في الجنة والتخويف من النار، وضرورة الاستعداد لهما بالعمل الصالح.

بيد أنها ترد في هذه القصة على لسان البطل في سياق مراقبة النساء على الأرصفة خلف الأذيال الصاعدة الهابطة، والجسم المجلّل بالسواد!! وهنا يبدو عنصر المفارقة واضحاً جلياً، فالقصة تحشر مضمون النص الديني في سياق

(١) السابق ، ص ٨٣ .

مضادّ لطبيعته للتعبير عن موقفها ورؤيتها الخاصة المباينة للرؤية الدينية التي يتبناها المجتمع.

إن هذه التناصات تمثل موقفاً غير مباشر من قيم المجتمع ومعتقداته، فالنص الديني الذي يستعمل في الوعي الاجتماعي في العادة وسيلة إلى نبذ الانفلات وترسيخ الصلاح والفضيلة، يرد عند البطل المغترِب في معمعة البحث عن اللذة وإشباع المتعة، بل إن الديني الذي يحضّ على الفضيلة يغدو في المقطع الأول محرّضاً للبطل المغترِب على التحرّر من كل قيمة، والانسلاخ من كل قيد!!.

إن ثمة انقلاباً في المفاهيم يحيل إليه هذه التناص لدى البطل المغترِب، فالأمور لا يراها البطل كما يراها سائر أفراد المجتمع، بل إنها تنقلب رأساً على عقب، وهو ما يصوّر الثورة التي يحملها البطل، والرفض الحاد الذي يجابِه به قيم المجتمع، فهو لا ينصاع للطرح القيمي الديني الذي يتبناه المجتمع، وإنما ينقلب ضده ويمارس ما يتعارض معه، لذلك تبرز نصوص هذا الطرح في سياق تهكمي ساخر.

ويعتمد التناص مع الديني في المجموعة تكنيكين رئيسين: هما:

أ) الإقحام. ب) والتهجين.

أ - فأما الإقحام فيظهر من خلال كون هذه النصوص المنقولة تظهر على مستوى القص وبصورة مقصودة متعمدة على شكل إقحامات نصية لا مسوغ لها، حيث لا يقتضيها ظاهر السياق ولا يستدعيها الموقف، وقد بدا ذلك

واضحاً في المقطعين السابقين، ويبدو كذلك في المقطع التالي الذي يرى فيه البطل وهو في المقهى جنازة محمولة تعبر الطريق فيقول النص عن ذلك:

"تعالت الهمهمة، إنا لله وإنا إليه راجعون. اختفت الجنازة كإعلان صغير وسط فيلم ملون. عادت الأصوات وفرقعة الضحك. رشفة ثانية، وشعر بكآبة عابرة. [تذكر أن الله حكيم يأخذ عباده الصالحين، ويترك البقية الفاسدة لتواجه حكم الأفعى الرهيبة ومنشار الأعور الدجال]"[1].

هذا التكنيك (الإقحامي) يعكس موقف الراوي أو البطل المغترِب من هذه النصوص المنقولة، فهو يراها إقحامات سافرة، تتدخل في سياقات لا تحتاجها ولا تتطلبها، إنها الرؤية الاغترابية الرافضة لانطراح هذه النصوص في مثل هذه السياقات، وكأن في النص دعوة إلى إقصاء مثل هذه الاستشهادات عن صميم الفعل الاجتماعي!!.

ب – وأما التهجين فيعني –كما يقول باختين–: امتزاج ملفوظين مختلفين في مؤشراتهما الصوغية والتركيبية داخل النص، بحيث يظهر في النص ملفوظان أو أسلوبان متباينان[2].

ويتجلّى هذا في أن التناصات السابقة جميعها لا تأتي من خلال لغة الراوي،

---

(١) السابق، ص ٣٠.

(٢) ينظر: ميخائيل باختين، الخطاب الروائي، ترجمة: محمد برادة، دار الفكر للدراسات والنشر والتوزيع، القاهرة، ١٩٨٧م، ، ص ٧٦.

ولا من خلال إيرادها كما هي في نصوصها الدينية الأصلية، وإنما تصاغ طبقاً لطريقة نطقها في الملفوظ الاجتماعي. وهذا يدلّ على أن النص يتقاطع مع تلك المنقولات من خلال كيفية التلفظ بها في المنطوق الاجتماعي.

فالعبارات التي تدل على التناص (ما بين المعقوفتين في النصوص السابقة) تنضح بالبساطة والعفوية اللغوية، مما يجعلها تكشف عن اللغة المجتمعية البسيطة، أكثر من كشفها عن لغة الخطاب الديني الذي يتسم بالتكثيف البلاغي والبيان الباهر. وفي هذا تجسيد صارخ لموقف النص المختلف مع المجتمع في قيمه ومبادئه التي يؤمن بها، مما يدفعه إلى طرحها في سياقات التهكم والرفض والسخرية.

ولكن هل التهكم والرفض في النص ينصرفان إلى نقد الوعي الاجتماعي حيال المفهومات الدينية، وليس إلى الدين نفسه؟! هل اختلاف البطل أو الراوي ليس مع الديني المقدس، وإنما مع توظيفاته في الطرح الاجتماعي؟!!. أياً كان الأمر، فسواء كان اختلافه مع الدين نفسه، أو مع الوعي الاجتماعي بقضية الدين، فالحالتان كلتاهما تكشفان عن همّ اغترابي خانق، يدفع الراوي أو البطل إلى رفض تلك المفاهيم الدينية التي يشيعها المجتمع، فلا تجد منه قبولاً أو ارتياحاً. وهو ما يجعل هذه التناصات أداة واضحة فاضحة لرفض البطل أو الراوي بعضَ القيم والمعتقدات التي تشيع في الوسط المجتمعي المحيط.

ثانياً: التناص مع الشعري :

يظهر التناص مع الشعري في قصة (أحلام الفارس القديم)[1]، فهذا العنوان مستقى من عنوان مشابه لقصيدة من قصائد صلاح عبدالصبور في ديوان يحمل نفس الاسم: (أحلام الفارس القديم)[2].

وتشير القصة بهذا التناص إلى أمرين، أولهما: الكشف عن التوافق في الهمّ الفكري الذي يحمله النصّان، ذلك أن عبدالصبور أحد رواد حركة الحداثة في الثقافة العربية، ونصوصه تحفل بكل ما أفرزته حركة الحداثة من امتعاضٍ إزاء المفهومات السائدة التي جاءت الحداثة - على حد زعم أربابها - لتحديثها بما يتناسب مع إنسان العصر وطبيعة حياته الحالية. من هنا يكشف هذا التناص عن هذا المشترك الفكري الذي يجمع بين القصة والقصيدة في رفضهما السائد، وسعيهما إلى البحث عن قيم تتوافق مع مفاهيمهما وقيمهما الذاتية.

وثانياً: يدفع هذا التناص إلى المقارنة بين النصين (القصة والقصيدة)، فالنصان رغم توافقهما الفكري إلا أن بينهما فارقاً جوهرياً من حيث بطلا النصين، فارس القصيدة، وفارس القصة. ذلك أن هذه القصة تتكون من ثلاثة مقاطع:

(الأول): هو (انكسار الضوء)، ويتحدث فيه بطل القصة عن الظلام

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ١٠١ .

(٢) ديوان صلاح عبدالصبور ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦م ، ص : ٢٤٢.

الذي يلفّ المدينة فلا يظهر فيها بصيص نور، مما يشعره بالغربة، ويدفعه إلى الأمل في تنوير المدينة وتغييرها. وفي المقطع (الثاني) المعنون بـ (طعم البكاء) يتحدث البطل عن لقائه صديقاً له كان يراه أملاً في تنوير المدينة، ولكنه يصدم أثناء اللقاء بهجر صديقه للثقافة وانشغاله بالركض وراء المادة، فيصاب بالحسرة والخيبة.

لذلك يعزم البطل في المقطع (الثالث) المعنون بـ (محاولة لتجفيف الدموع) على الرحيل عن المدينة، فيجمع أشياءه وأمتعته ويتجه إلى الصحراء، إلا أنه يعجز عن تجاوز السدود التي تحيط بالمدينة، وهناك يجد شيخاً كبيراً يخبره بأن الصحراء قد خرِبت، وأنها قد أُفسدت وامتلأت بالجثث المنتنة. وتنتهي القصة والبطل واقف هناك، لا هو بالذي أدرك الصحراء التي يريد، ولا هو بالقادر على المدينة التي خرج منها.

أما في قصيدة (أحلام الفارس القديم) عند صلاح عبد الصبور فيمكن أن تنقسم إلى ثلاثة مقاطع مماثلة[1]، يأتي الأول منها ليتحدث عن التوحد مع الحبيبة وشدة التعلق بها، ويأتي الثاني ليحكي عن ماضي الفارس القديم وصولاته وجولاته، وأما الثالث فيصف الشقاء الذي يجده الشاعر الفارس، إلا أن عشقه للمحبوبة يخفف عنه بعض ذلك الشقاء.

وبمقارنة النصين ببعضهما يظهر الفرق الحاد بين الفارسين، فالفارس

(١) ينظر: صلاح عبدالصبور ، ديوانه ص ٢٤٢ وما بعدها.

(بطل القصة) يحس في المقطع الأول بالغربة والخيبة والظلام، في حين يحس الفارس (بطل القصيدة) بالحب والعشق والغرام. وفارس القصة في المقطع الثاني تتعلق آمال التغيير عنده بغيره، في حين أن فارس القصيدة كان بطلاً يمارس التغيير بذاته. وإذا كان بطل القصة في المقطع الثالث عاجزاً عن التعايش الاجتماعي فيتوجه إلى الصحراء، فإن فارس القصيدة يجعل من حبه وسيلة يواسي بها انكسار أحلامه.

فإذا كانت المدينة في القصة، والحبيبة في القصيدة يرمزان إلى الوطن، فإن الفارق يبدو شاسعاً بين النصين، فبطل القصة يخرج من المدينة- الوطن، لأنه لم يستطع تحقيق أحلامه فعجز عن العيش فيها، في حين أن الشاعر مع عدم استطاعته تحقيق أحلامه، إلا أن عشقه للحبيبة – الوطن قد خفّف عنه إحساسه بالخيبة والألم.

من هنا يأتي دور التناص في إبرازه التقابل بين أحلام الفارس في القصة، وأحلام الفارس في القصيدة. فالمأساة والفاجعة عند بطل القصة تبدو حال مقارنتها بمأساة فارس القصيدة أفظع وأفجع، فقد وجد فارس القصيدة في الحب الذي يحمله للمحبوبة شيئاً من التعويض عن الأحلام المفقودة في حين لم يجد فارس القصة تعويضاً عن آلام الحسرة والمرارة إزاء الصدمة التي تلقاها في أحلامه وآلامه، مما يجعل هذا التناص كاشفاً عن الفاجعة الاغترابية الأليمة التي حلّت بالبطل.

إزاء ذلك يمكن أن نقول إن المقارنة بين النصين قد كشفت عن ضخامة

الحس الاغترابي لدى بطل القصة بشكل يفوق كثيراً بطل القصيدة، من هنا جاء التناص ليفضح هذا الإحساس الممضّ بالغربة لدى البطل في القصة، إنْ في الغربة على مستوى الأفكار والقيم وهو ما أشار إليه توافق عنوان قصته مع عنوان القصيدة، أو في الغربة على مستوى التعايش الاجتماعي وهو ما كشفت عنه المقارنة بين مقاطع النصين: الناقل والمنقول عنه.

لعلّه اتضح من خلال صور التناص اللغوي السالفة كيف أن التناص يمكن أن يعطي صورة واضحة عن موقف البطل من المجتمع، ويصور عدم قدرته على التعاطي مع المجتمع، إن في قيمه ومبادئه، أو عاداته وتقاليده. إنها حالة من الاغتراب الذي تسرطن في ذات البطل ، فأصبح غير قادر على التفاعل الإيجابي مع معطياته. وهو ما جعل من التناصات اللغوية التي أوردها أداة كاشفة عن رؤى القصة التي يختلف فيها البطل أو الراوي مع المجتمع، كما أشارت تلك التناصات إلى بعض الرؤى الإيديولوجية والاجتماعية والنفسية والوطنية التي تستبطنها القصص وصلتها بالاغتراب الذي يعيشه شخوص النص القصصي.

- المجاز اللغوي :

في المجاز اللغوي يُستعمل اللفظ أو التركيب في غير ما وُضِع له في اللغة ليدلّ على معنى أو معانٍ أخر، وهذه المجموعة تُبنى على لغة مجازية باهرة، فاللفظ في المجموعة يتحرر في كثير من الأحيان من مدلوله الحرفي، كما أنه لا يتخذ مدلولاً مجازياً -بالمعنى الاصطلاحي للمجاز-، ذلك أن المدلول المجازي

هو معنى واحد متعين بمعونة القرائن السياقية (الحالية أو اللفظية). أما تشكيل الدال في المجموعة القصصية المدروسة فيعمد إلى ترميز الدال، بحيث لا يحمل الدال مدلوله الأصلي، ولا يتعين فيه مدلول محدّد، وإنما يبقى الدال إشارة حرة تستقطب جملة من المدلولات التي قد يحتمل النص أحدها، وقد يحتملها جميعاً. وبالتالي فإن تفسير المدلول الرمزي لشبكة الدوالّ التي ينسجها النص ماهو إلا تفسير بالنوع، لا تفسير بالذات. بمعنى أن المدلول المذكور ماهو إلا نوع من الاحتمالات الدلالية التي يحتملها النص، لكنه ليس بالضرورة ذاتَ المدلول الذي أراده القاص أو عينه القص.

ويظهر لجوء القصص إلى المجاز كثيراً ليكون ستاراً يختفي خلفه المحتوى الفكري الثائر الناقم على الوضع السائد، والرافض لكثيرٍ من العادات والقيم الاجتماعية الموجودة. ويظهر هذا في كل تلك العبارات والكلمات الإيحائية التي عبّرت من خلالها القصص عن وجهة نظرها المباينة. ويظهر مثل هذا التعبير الناقم على الأوضاع السياسية والاجتماعية في أكثر من موضع، لعلّ أبرزها عنوانات القصص، كما في قصة (الرائحة العفنة)، وقصة (بلا هدف وراء القطيع)، وقصة (حكاية الجسر).

ولتكن -أولاً- الوقفة مع عنوان (الرائحة العفنة) للنظر في مدلوله المجازي المحتمَل. فالعنوان قد يلخص أحياناً محتوى النص، دون أن تمثل ألفاظ العنوان ذاته في حيز النص الأدبي. ولكن عنوان هذه القصة تم اختياره عبر انتخاب وحدة من وحدات القص المتكررة لتكون لافتة القصة وعنوانها.

وقبل الدخول في ماهية المدلول المجازي لـ (الرائحة العفنة) التي عنونت بها القصة، سيكون الوقوف مع الأجزاء السردية التي تحدثت فيها القصة عن الدال الأصل/ الرائحة العفنة. ففي غرفة البطل التي تعج بالفوضى والأطعمة الملقاة ، تقول القصة: "اتخذ طريقه نحو الغرفة الوحيدة. استقبلته رائحة عفونة غريبة. اصطدم بها فجأة... احتوى الغرفة بنظرة واحدة، وقال إن الرائحة لايمكن أن تنبعث من أي شيء فيها، وأنه لا وجود لها إلا في خياله"[(١)].

فالرائحة العفنة الموجودة في الغرفة لم تنبعث من الغرفة ذاتها، ولاوجود لها إلا في خيال البطل فقط، بدليل أنه لما هبط درج العمارة وجد الرائحة نفسها. "هبط الدرج بخطوات دبلوماسية. وفجأة توقف. أمسك بأنفه في غضب أحمر. كانت الرائحة ذاتها رائحة العفن العجيبة تتضوع من جديد... تساءل عما إذا كانت الرائحة تملأ العمارة كلها. فكر أن ذلك مفتاح الأحجية الوحيد"[(٢)].

لم تكن الرائحة إذن في الغرفة وحدها، وإنما شعر بها البطل في العمارة كلها، ولكنه لم يستطع الجزم بمصدر تلك الرائحة. وعندما خرج إلى المقهى راكباً الباص المزدحم أحس بالرائحة تصدمه ثانية بعدما نزل إلى الرصيف ذاهباً إلى المقهى. "وقف في منتصف الطريق، وقال إن في المسألة لغزاً. كانت الرائحة القديمة تعبق مرة أخرى. رفع يده وشم إبطه. نفذت إلى أنفه رائحة العرق لاغير"[(٣)].

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ٢٤ .

(٢) السابق ، ص ٢٥ .

(٣) السابق ، ص ٢٩ .

إن البطل ليس هو مصدر الرائحة، فعندما شم إبطه لم يجد غير رائحة العرق، وهو مايجعل استمرار الرائحة دون وجود مصدرها لغزاً محيراً. ثم يشم البطل الرائحة العفنة مرة رابعة عندما زاره أحد الناصحين ليستحثه على الزواج والاستقرار بدلاً من العبث والتحرر والفوضى الحياتية التي يعيشها. "مشيا في صمت وركبا. فتح الباب ودخلا. انبعثت الرائحة كرة أخرى عفنة كالعفن"[1].

إن الملحوظ في الحديث عن الرائحة أنها لم تنحصر في مكان محدد، حيث تواجدت في الغرفة، والعمارة، والشارع، والإنسان الذي قابله. والنص يسعى إلى أن يؤكد أكثر من مرة أن الرائحة ليست في البطل ذاته، وإنما مصدرها شيء خارجه. وعند الرجوع إلى النص يتضح أن إحساس البطل بالرائحة يأتي بعد اصطدامه بحاجز القيم التي نصبها المجتمع أمام حرية البطل وتصرفاته. ففي العمارة حاول البطل معاودة النظر إلى طيف امرأة رآه قبلاً في شقة مجاورة ولكنه فوجئ بالباب الموصد، وعلى الرصيف عجز عن ملاحقة طيف أسود رآه وتابعه ثم أيقن أن لن ينال مطلوبه، وفي الموضع الرابع صدمه الشخص الزائر بنصيحته بالزواج وبدء علاقة مشروعة، لكن البطل لايرى ضرورة لذلك. إن البطل هنا يعيش حالة اغتراب وانقطاع مع قيم المجتمع وعاداته، ويراها قيداً يحد من حريته وتصرفاته. وفي ظل هذا الوضع يصبح انتشار القيم الاجتماعية

---

(١) السابق، ص ٣٢.

التي فرضت سلطانها على حياته، بمثابة روائح تزكم أنفه وتخنق أنفاسه، إذ هو ميال إلى التحرر والانفلات من قبضتها. وعلى هذا فالمعنى المحتمل لانتشار الرائحة التي أحسها البطل في كل مكان هي تلك القيم الاجتماعية الصارمة المنتشرة في البيت والشارع والإنسان. ولأنه لايتواءم نفسياً مع هذه القيم المنتشرة فقد صارت في إحساسه عفنة تجلب له القرف والغثيان.

وفي عنوان قصة (بلا هدف وراء القطيع) يستعمل القطيع مجازاً ليرمز –في نظر القاص– إلى أفراد المجتمع الذين يُساقون دون اختيار، أو تفكير منهم في الطريق الذي يُقادَون إليه، فهم يوجّهون فيتجهون، ويؤمَرون فيطيعون.

وفي عنوان قصة (حكاية الجسر) يستعمل الجسر مجازاً ليرمز إلى شيء ما كان البطل على ما يبدو يأمل منه أن يكون صلة بين الشرق والغرب، فيُسهِم في تغيير بعض قيم الشرق، وربما يؤكد هذا أن الجسر في حقيقته صلة بين جهتين، ولكن النص ينتهي بخيبة أمل البطل، حيث لم يتحقق مطلوبه أو مناه. وقد حاول بعض النقاد البحث في ما يرمز إليه الجسر، ولكنهم لم يستطيعوا الجزم والتحديد لماهية ذلك الشيء[1].

وإذا تم النظر إلى ما ورد من هذه العبارات داخل النصوص القصصية ستظهر كثرتها اللافتة، ويمكن أن يُشار هنا إلى بعض تلك المواضع في

(١) ينظر : د.محمد صالح الشنطي، القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية ، ص ٢٣٢ ، و محمود رداوي ، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي ، ص ١١٢ .

النصوص التالية :

- "يعيش في عالمٍ تحكمه الأحذية وثياب الصوف الملونة"[1]، فالأحذية استعمال مجازي يرمز للقيم الوضيعة –في نظر القصة– التي تحكم المجتمع وتسيّر أفراده.
- "الطرق معبدة سلَفاً، وما عليك سوى أن تمشي بصمت"[2]، فالطرق استعمال مجازي يرمز إلى المسالك التي يُجبِر المجتمعُ البطلَ على المضي فيها، دون أن يراعي رغبته أو اختياره، فهو ملزَم بأن يمشي دونما اعتراض.
- "أحسّ بالحقد على الظلام، لا أدري لماذا يجفف الحلق؟ يحبس الناس مثل الفئران، يزرع الخوف في الأزقة الضيقة"[3]، الظلام هنا مجاز يرمز للجهل وعدم إدراك الإنسان لحقوقه الاجتماعية والسياسية، فهذا الجهل مقيدٌ لحركة الناس وزارع للخوف في قلوبهم.
- "يقول إن الظلام يجيء عادة مع تكوم الناس وفوضى الأشياء واستطالة الجدران، الجدران العالية بصفة خاصة، هذا ما يقوله جدي ويده تتخلل لحيته الشائبة، يأكلني الحنين إلى ليل الصحراء، أحلم

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ١٧ .
(٢) السابق ، ص ٨٩ .
(٣) السابق ، ص ١٠٩ .

باقتراب النجوم الكثيرة"[1]، إن الظلام هنا مجاز يرمز للجهل -كما سبق-، والجدران مجاز ثانٍ يرمز للأسوار والعوائق التي توضع أمام الناس فتعيقهم عن الفهم العميق لواقعهم، والجدّ مجاز ثالث يرمز للتاريخ الذي يؤكد -حسب قول النص- ارتباط الجهل بالقمع والمنع، والنجوم مجاز رابع برمز إلى السمو وعلو الشأن الذي يأمل البطل الوصول إليه.

- "أقف وسط الدائرة المغلقة، أرفع بصري فوق هياكل البيوت، تبدو حصون الترك القديمة شاهداً أسود على ما يجري"[2]، إن حصون الترك مجاز يرمز للضوابط والقيم التي تضعها الدولة الإسلامية، فالترك يرمز النص بهم إلى الدولة الإسلامية الأخيرة (الدولة العثمانية).

- **التعبير الكنائي :**

يأتي التعبير الكنائي في المجموعة أحياناً لغرض جمالي، يهدف إلى التعبير الفني غير المباشر، بسبب استهجان اللفظ الصريح للمرموز إليه، فيتم استخدام التعبير الكنائي ليكون أجمل وألطف في أداء المعنى. ويدخل تحت هذا التعبير الكنائي كل الصور غير المباشرة التي استعملها القاص للتعبير عن توقد الشهوة الجنسية واضطرامها أوالرغبة في إشباعها.

(١) السابق ، ص ١١٠ .

(٢) السابق ، ص ١١٩ .

إن مثل هذه اللغة التي تنفض عنها غبار المباشرة وتعتمد التعبير الإيحائي، تتواتر بشكل لافت عبر اعتماد بنية كنائية رامزة تحفز المتلقي إلى المشاركة في إنتاج الدلالة بدلاً من التلقي والتقبل السلبي.

من هذه الأساليب قوله: "تطلع في ساعته، لم يحن الوقت بعد، لم تتوقد النار في مغاور الرغبة فتغدو بحاجة ماسة إلى الرياح المحملة بالأمطار لتطفئ اللهب الأسود"[1]. فالجملتان الأولى والثانية مباشرتان تشيران إلى معناهما السطحي الظاهر، أما الجملة الأخيرة (لم تتوقد.. إلخ) فهي جملة ذات بنية كنائية لا تحيل إلى معناها المباشر، وإنما تحيل إلى مدلول رمزي يشير إلى توقد الشهوة واضطرامها. وفي المجموعة الكثير من هذه الرموز[2].

كما أن اللغة القصصية قد تعمد أحياناً إلى استعمال التعبير الكنائي مع محاولة لتضليل القارئ عن المحتوى الرمزي الثائر للعبارة، عبر حشر هذه العبارة الملغومة وسط عبارات محايدة. ويظهر ذلك بشكلٍ جليّ في قوله: "وقف في محطة الأتوبيس وانتظر، صب نظراته على حذائه، تبدو الصورة رثة رغم أن الإطار يتلون كل يوم. مدخل العمارة الوسخ. الطريق المستقيم أكثر من اللازم.."[3].

(١) السابق، ص ٢٥ .

(٢) ينظر على سبيل المثال : ص ٤١ ، ٤٧ ، ٦٠ ، ٦٦ ، ٧٣ ، ٩٣ ، ١٠٤ ، ١٢٣ ، ١٣٥ .

(٣) السابق، ص ٢٥ .

إن الجملة الأخيرة "الطريق المستقيم أكثر من اللازم" ذات محتوى ملغوم ينتقد صرامة القيم الاجتماعية، ولكن النص يعمد إلى تعمية مدلولها بتحميلها مدلولاً محايداً يناسب الجمل السابقة عليها، وهو أن يكون الطريق مراداً به الممر أو الشارع. ولكن المراد الذي يحتمله هذا الدال ليس هو هذا المدلول الحسي المباشر، بل يراد به مدلول فكري يناسب إيديولوجيا القصة وتوجهها الفكري المباين.

كما يظهر المبنى الكنائي في النص السردي بشكل جلي في وصف الشخصيات. فهذا الوصف يأتي ليكون كناياتٍ توحي بطبيعة الشخصية ودورها الروائي. ولهذا السبب اشترط نقاد السرد القصصي في صفات الشخصية اتساقها مع طبيعة دورها الروائي.

حيث يقرر النقد القصصي بعض الملامح الأساسية المفترض توافرها في بناء الشخصية القصصية، فالدكتور طه وادي يشير إلى أهم الوسائل الفنية (اللغوية) التي يستطيع بها الكاتب أن يخلق شخصية حية ومقنعة فنياً، ويذكر من هذه الوسائل:

"- أن يذكر للشخصية اسماً:

فالشخص غير المعرّف -في اللغة والواقع- نكرة، مجهول الملامح. ولكن الاسم يجعل الشخصية علَماً كما يقول النحاة. والعلَم كما يقولون أيضاً أعرفُ أنواع المعارف. وهذه التسمية -وهي أبسط سمات التشخيص- يجب أن تكون ملائمة لدور شخصية المسمى في الرواية.

- **أن يوضّح ملامحها الجسدية والنفسية:**

بدءاً بتسجيل العمر الزمني الذي قد يكون بتحديد السن، أو وصفه على وجه التقريب: شاب، فتاة، رجل، امرأة، شيخ، عجوز. ولاشك أن الملامح الجسدية يجب أن تتسق مع طبيعة الدور الفني الذي تقوم به الشخصية في الرواية... وربما يدخل في تحديد ملامح الشخصية أيضاً وصف ملابسها، أو طريقتها في الكلام أو تناول الطعام أو النوم"[1].

وهو ما يذهب إليه كذلك حسين القباني في تأكيده على ضرورة تكامل الأبعاد الثلاثة في تشكيل الشخصية القصصية، وهي :

١- الجانب الخارجي، ويشمل المظهر العام والسلوك الخارجي للشخصية.

٢- الجانب الداخلي، ويشمل الأحوال النفسية والفكرية والسلوك الناتج عنهما.

٣- الجانب الاجتماعي، ويشمل المركز الذي تشغله الشخصية في المجتمع وظروفها الاجتماعية بوجه عام[2].

وإذا تم النظر إلى رسم الشخصيات في مجموعة (مكعبات من الرطوبة) للبحث في المعاني الكنائية التي يستبطنها وصف الشخصيات فإننا سنرى الكاتب قد ركّز بشكلٍ كبير على البعد النفسي الداخلي، وهو ما أكده معظم

(١) د.طه وادي ، دراسات في نقد الرواية ، الهيئة المصرية للكتاب ، ١٩٨٩م ، ص ٢٨.

(٢) انظر: حسين القباني ، فن كتابة القصة ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٩م ، ص ٧٠.

الذين تناولوا هذه المجموعة بالدراسة، حيث يرى الدكتور نصر عباس "أن وقوف السالمي على عالم الشخصية الباطني هو وسيلة فنية معاصرة يتبعها كثير من كتاب الرواية والقصة على حد سواء، خاصة بعد التطور الذي حاق بالدراسات النفسية والاجتماعية"(١). وعلى هذه الشاكلة يؤكد د.طلعت صبح السيد نجاح السالمي في "اختياره الشخصية وفي دخوله إلى عالمها الباطني، وهذا بعينه قد وضع المتلقي أمام حقيقة الذات الإنسانية من ناحية، وأمام حقيقة الحياة والوجود من ناحية أخرى"(٢).

وهذا يعني أن السالمي أهمل إلى حد كبير الأبعاد الخارجية والاجتماعية في تصوير شخصياته، حتى وصل به الأمر إلى عدم وضع أسماء لشخصياته جميعاً بلا استثناء في جميع قصص المجموعة. وحتى في تلك المرات التي كان السياق القصصي يتطلّب منه ذكر أسماء، فإن البطل يحجم عن ذكر الاسم الصريح. ويظهر هذا في قصة (مكعبات من الرطوبة) حيث يتحدث البطل عن نفسه، فيقول: "عيناي فقط تعطيان اسماً لكينونتي. فلان بن فلان الفلاني، خلاصة ليلة، تحت سقف طيني، تأوهت فيها امرأة بلا مبرر"(٣).

إن البطل وهو يتحدث عن نفسه لا يذكر اسمه، وإنما يستعيض عنه باسمٍ

(١) د. نصر محمد عباس، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة، ص ١٢٣ .

(٢) د.طلعت صبح السيد، العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية، نادي القصيم الأدبي، ١٤١١ هـ، ص ٢٠٥.

(٣) عبدالله السالمي، مكعبات من الرطوبة، ص ٨٨، ٨٩ .

عام يصلح لكل أحد (فلان بن فلان). وهو أمر –أعني عدم ذكر الاسم– إذا لم يفعله البطل والراوي مع نفسه فإن ذلك سيكون أولى مع باقي شخصيات قصصه. فهو يلجأ في الحديث عن الشخصيات إلى استعمال الضمائر كثيراً، ليستغني بذلك عن ذكر الأسماء.

ويظهر هذا في بدايات معظم القصص تقريباً، سواء أكان ذلك باستعمال ضمائر الغيبة كما في قصة (بلا هدف وراء القطيع) التي تبدأ على هذا النحو:

"والشمس دموية تغرق في غابات النخيل، وكآبة رخوة كالقطن تغزو القرية المتعبة، أحسّ أنه لا شيء، لا شيء، رغم عشرينه المتحضرة، عشرون عاماً من الخواء واللاهدف"[1].

أو كان ذلك باستعمال ضمائر التكلم، كما في قصة (موت الأشياء القديمة) حيث يبدأ النص بهذا الشكل: "الليل جثة زنجي متعب، تتوسد صدر المدينة في إعياء، والشارع ثقب مستطيل في جسد المدينة الأسمر، يمتد بلا نهاية معينة، خطواتي تذوب في الصمت السرمدي كصوت ذي إيقاع خافت.."[2]. وهكذا تمضي القصة إلى نهايتها دون أن تذكر اسم بطلها أو بقية شخصيات القصة، مكتفية باستعمال الضمائر، وهو ما سار عليه في كل قصص المجموعة.

ومثلما غاب أحد أهم ملامح رسم الشخصية، وهو الاسم، فكذلك الأمر

(١) السابق، ص ٧.

(٢) السابق، ص ١٥.

فيما يتعلّق بوصف الأبطال والشخصيات من الخارج، فقد ظهر هذا الأمر خافتاً إلى درجة كبيرة، إذا ما قورن بوصف الشخصية من الداخل.

وهو ما أشار إليه أحد الباحثين عند حديثه عن تشكيل الشخصية في هذه المجموعة، حيث يشير محمود رداوي إلى أن السالمي "لا يعير أهمية للجانب الخارجي من صور شخوصه، لا تهمّ أشكالهم وألوانهم وقسمات وجوههم. إنه مستغرق برسم الصورة من الداخل. إنه يهدف إلى تكوين الصورة العصرية للإنسان الذي يعيش بيننا في فكره وخواطره ومشاعره وسلوكه ومعاناته. إنه يستشفّ أعماق النفس الإنسانية، ويقف عند جوهرها، وإن تحتّم عليه وصف خارجي فإنه لا يتعدى ما له من دلالات نفسية أو اجتماعية"[1].

ومن خلال ما سبق يمكن أن يُقال إن التشكيل اللغوي للشخصية في قصص المجموعة تميز بثلاث خصال رئيسة، وهي :

١ - المبالغة في رسم الوضع النفسي للشخصية .

٢ - عدم ذكر أسماء مع الشخصيات جميعاً .

٣ - خفوت جانب تصوير الأبعاد الخارجية للشخصية، وإن كان حاضراً بقلة.

وهذه السمات الثلاث يمكن بحث صلتها بحالة الاغتراب النفسي الذي تغرق القصص في محيطها بوصفها كنايات عن حالات اغترابية خانقة. فأما

(١) محمود رداوي ، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي ، ص ١١٦ .

الانشغال برسم الوضع النفسي للشخصية، والمبالغة في ذلك على حساب الوصف الخارجي فيبدو مظهراً من المظاهر التي يلجأ إليها النص الاغترابي كثيراً، وهو أمر انتبه إليه أحد الباحثين في حديثه عن الاغتراب في روايات (محمود حنفي)، حيث يقول عن ذلك:

"ونحن لا نملك عن هذه الشخصيات إلا قدراً محدوداً للغاية من السمات الخارجية، والمواقف لا تدفع محمود حنفي لأن ينساق وراء الإغراءات الأسلوبية أو الانسياق للأشكال التقليدية التي تجسّم معالم الشخصيات، وتُولي (الأتموسفير) مساحة كبيرة"[1].

لهذا يمكن القول إن هذا التوجه نحو الذات، ورسمها من الداخل يبدو توجهاً طبعياً إزاء حالة الأزمة التي يعيشها البطل مع الخارج، إنه يقوم بعملية انسحاب إلى الداخل ليعيش فيه، فيصبح هو الشرنقة التي يتقوقع داخلها، لهذا يطغى هذا الأسلوب لأن البطل المغترِب "حين يعجز تماماً عن التعامل مع ذلك العالم الموضوعي الذي يطرحه الخارج، فإنه ينسحب إلى الداخل"[2].

وأما غياب الاسم فيرتبط بغياب الهوية الذاتية، فالاسم هوية صاحبه، بينما يحسّ البطل هنا أنه يفقد هويته وأن ذاته تفقد ملامحها، لذا فالاسم لا يفيد

---

(١) محمد زكريا عناني، (الاغتراب في روايات محمود حنفي)، مجلة فصول، مجلد ١٢، عدد ٢، الهيئة المصرية للكتاب، صيف ١٩٩٢، ص ٣٣٣.

(٢) محمد كشيك، (ملامح البطل المغترِب)، مجلة فصول، مجلد ١١، عدد ٤، الهيئة المصرية للكتاب، شتاء ١٩٩٢، ص ٢٩٨، ٢٩٩.

شيئاً، وهو ما يؤكده البطل في المقطع التالي:

"تذكرتُ أني مجرد جرذٍ مذعور، يحتمي بجدران جحر مؤقت، تنتظره في الخارج مصيدة غامضة. رجل هالك آخر الأمر، مثقوب بالفراغ، بلا اسم ولا وظيفة رسمية، لا شيء ثابت يسنده في وقت الشدة. لو سألتني المرأة عن اسمي لكنت في مأزق حقيقي"[1].

فالاسم لما كان إثبات هويةٍ لصاحبه، والبطل المغترِب هنا يحس بأنه كائن بلا هوية، وأن ذاته مسحوقة مستلَبة، فقد جاء تغييب الأسماء للتعبير عن هذا التيه والضياع وفقدان الهوية التي يشعر بها البطل المغترِب مع الخارج.

وذات الشيء يُقال عن تلك المرات القليلة التي يعمد فيها النص إلى رسم بعض الأبعاد الخارجية للشخصية، وبخاصة الوجه. فهو يأتي بها ليكرّس من خلالها صورة البطل الذي شوّه الخارج ملامحه، وأغرق هيئته الخارجية في حالة بائسة يائسة ، وهو ما تكشف عنه النصوص التالية :

في قصة (موت الأشياء القديمة) يقول الراوي عن البطل: "هذه المدينة تنام مع الغروب... يستجدي الحنان في الطرقات الصامتة، وجهه المجدور قد صفعته الرياح.."[2].

وفي قصة (الرائحة العفنة) يقول الراوي أيضاً: "حملق في المرآة بنظرة

---

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ١٣٧ .

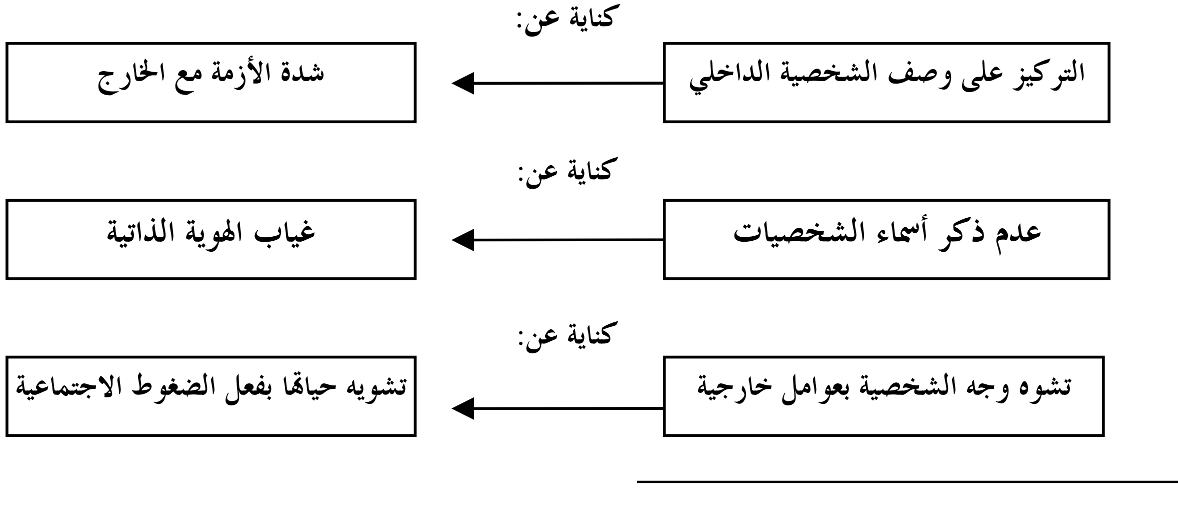
(٢) السابق ، ص ١٥ .

مستهترة، طالعه وجهه كإسفنجة مترهلة مزروعة بمئات الدبابيس"[1].

وفي قصة (مكعبات من الرطوبة) يقول البطل عن نفسه: "وجهي ممطوط ومسطّح، وجه جندي متعب في طابور طويل"[2].

إن الوجه يُصوّر في المقاطع السابقة وقد تغيّرت ملامحه بفعل مؤثرات الخارج، حيث تصفعه الرياح مرة، وتضغط عليه الدبابيس ثانية، وتشوهه طوابير الانتظار ثالثة، هذه الملامح السلبية المشوهة التي يظهر بها وجه البطل تأتي لتعبّر – حسب زعم تلك القصص- عن حجم التشوهات التي ألحقها الخارج بحياة البطل وصورته، فذات البطل التي يُرمز لها بالوجه تفقد شكلها وهيئتها الحقيقية، فتظهر بفعل قيود وضغوط الخارج بصورة مغايرة لشكلها الطبيعي المفترَض.

إن هذه السمات التي تظهر في وصف الشخصيات المدروسة في القصص المدروسة تأتي بوصفها كناياتٍ تعبّر بشكل غير مباشر عن شدة الاغتراب عند شخصيات المجموعة، وهو ما يمكن تلخيصه في التالي :



(١) السابق ، ص ٢٣ .

(٢) السابق ، ص ٨٨ .

لقد جاءت اللغة المجازية والتعابير الكنائية فيما سبق لتكون رموزاً يعبّر بها الكاتب عما لا يمكنه الإفصاح عنه، فالرمز يشمل -كما يقول أحد الباحثين- كل أنواع المجاز المرسل والتشبيه والاستعارة، بما فيها من علاقات دلالية معقدة بين الأشياء وبعضها البعض[1].

وهذا النوع من الترميز اللغوي يكثر بصورة لافتة في قصص السالمي كما يذكر أحد الباحثين، إذ "الرمز لديه يتلون بكل الألوان المعهودة، كي يعمق فكرة، أو يلهب عاطفة، أو يضيء رؤية، أو يغذي إحساساً، وقد تتعانق الرموز باللحظات الشعورية الآنية وتذوب لتكون وحدة الانطباع ووحدة الأجواء"[2].

وحسبما يشير بعض الباحثين من أن اللجوء إلى الرمز يكون إما لدوافع فنية، أو دوافع سببها الظروف الاجتماعية والسياسية المحيطة، أو دوافع تتعلق بغموض الموضوع[3]، فإن ماسبق يكشف عن أن المجموعة قد لجأت إلى الرمز مدفوعة بالدافعين الأولين، الدافع الفني، ودافع الظروف المحيطة التي تعيقه عن الإفصاح عن الأفكار بشكل مباشر.

---

(١) ينظر: د.مجدي وهبة وكامل المهندس، معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب، مكتبة لبنان، ١٩٨٤م، ص ١٨١.

(٢) محمود رداوي، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي، ص ٨٧.

(٣) د.فاطمة الزهراء سعيد، الرمزية في أدب نجيب محفوظ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٨٨م، ، ص ١٩، ٢٠.

- **التجوّز في الإسناد :**

يفرّق البلاغيون بين نوعين من الإسناد، الأول: الإسناد الحقيقي وهو إسناد الشيء أو مافي معناه إلى ما هو له، وهو ما يسميه البلاغيون الحقيقة العقلية. والنوع الثاني: الإسناد المجازي وهو إسناد الشيء أو مافي معناه إلى غير ماهو له، وهو ما يسميه البلاغيون المجاز العقلي(1).

وقد برزت في المجموعة القصصية ظاهرة المجاز العقلي بشكلٍ لافت، وذلك عبر إسناد أفعال القول إلى الأشياء والجمادات وهي تتحدّث مع البطل. حيث بلغت عدد مرات اللجوء إليها حوالي ١٩ مرة(2). في بعض هذه المرات كان البطل يستمع لأصوات الأشياء والجمادات وهي تحدّثه وتكلمّه، في حين يقوم البطل في أحيانٍ أخرى بسؤالها وتلقي الإجابات منها.

إن البطل لشدة غربته عن الوسط الاجتماعي من حوله جاءت أحاديثه وحواراته لتكون مع الأشياء والجمادات، فيبثها كلامه ويستمع إلى صوتها وحديثها. هذه الظاهرة البلاغية تبدو لافتة في المجموعة لتكرّس صورة الاغتراب عند البطل الذي احتجبت عنه إمكانية التفاعل الاجتماعي بينه وبين الناس، لهذا مضى يصنع لنفسه وسطاً اجتماعياً بديلاً يعوضه الحرمان

---

(١) انظر: الإيضاح (مع البغية) القزويني، شرح عبدالمتعال الصعيدي، ١/ ٥٦.

(٢) انظر الصفحات التالية :٣٥ - ٣٨ - ٤٣ (مرتين) -٤٧ - ٦٠ (ثلاث مرات) ٦٣ - ٦٤ -٦٧ - ٦٨ - ٦٩ - ٧٢ - ٧٤ - ٧٥ - ١٠٣ - ١٠٥ - ١٣٤ .

الاجتماعي في الخارج، فكانت الجمادات والأشياء التي يعايشها أداة تقوم بدور إشباع الحاجة الاجتماعية عند البطل. وإلى هذا الأمر يشير أحد الباحثين في حديثه عن (ملامح البطل المغترِب)، فالشخصية الاغترابية في الأدب تعتبر شخصية إشكالية، إذ تتسم دائماً بمجموعة من السمات الجوهرية، لعل أهمّها التنافر وعدم الانسجام، ربما بسبب رفضها الخضوع لمجمل الشروط التي يتم فرضها من الخارج، لذلك تبدو شخصية انطوائية تلوذ بعالمها الخاص الذي تصنعه وتشكله. فالبطل حين يعجز عن اختراق الدائرة التي تم فرضها من الخارج، فإنه يعاني من حالة دائمة نتيجة مثل هذا الانفصال سرعان ما تتنامى لتصل حدّ الفصام. حيث تنشطر الذات على نفسها وتتخلى عن كل تطلعاتها، لتعيش في منطقة تتخفف فيها الأشياء من ثقلها الموضوعي، ويصبح عندها بالإمكان التحرر من كل العوائق التي تكبّل الخيال، وتحدّ من توثّباته الخلاّقة، بحيث يتم تخليق واقع موازٍ تكون الحركة فيه أكثر يسراً ، وأقلّ إيلاماً[1].

ويؤكّد هذا الأمر من المجموعة تلك الحوارات والأحاديث التي يديرها البطل مع الجمادات والأشياء التي تأتي في غالبها وسط مواقف اجتماعية تعمّق غربة البطل، وعدم قدرته على قبول القناعات والمبادئ التي تسود في المجتمع ، كما توضح ذلك النماذج التالية:

(١) انظر: محمد كشيك ، (ملامح البطل المغترِب) ، مجلة فصول ، مجلد ١١ ، عدد ٤ ، الهيئة المصرية للكتاب ، شتاء ١٩٩٢ ، ص ٢٩٩.

في قصة (طقوس اللعبة) تتحدث القصة عن البطل وهو يمشي في الشارع فتقول: "فطِن إلى أن شخصاً يراقبه، تساءل ماذا سيظنه لو زعق بأعلى صوته: يا سلام سلم. قالت له الواجهة الزجاجية التي مرّ بها أن لا شيء سيحدث، فقط سيخرج من دنيا العقلاء الرزينة"[1].

إن هذا المقطع يكشف كيف أن البطل لا يأخذ حريته في ذاك المجتمع، ولا يستطيع أن يفعل ما يريد، فالمجتمع يراقب حركاته وتصرفاته ويمنعه من أن يفعل ما يشاء. هذا الخوف من المجتمع عند البطل جعله يعقد حواراً حميمياً مع الجمادات، مع الواجهة الزجاجية لأحد محلات الشارع، حيث تتجه إليه بالحديث، وتكشف له عواقبَ الفعل لو أقدم عليه، مما يجعلها تبرز بالنسبة للبطل في موضع المشفِق المحِب، الذي يوجّه النصيحة والتحذير للبطل من الإقدام على تصرف طائش. فهذا الشارع الذي يكرّس غربة البطل وانقطاعه القيمي والاجتماعي جعله يبحث عمن يؤنس وحدته ويزيل غربته، فجاء هذا الحوار الذي دار في خيال البطل مع الواجهة الزجاجية ليقوم بهذه المهمة.

ومثل ذلك يظهر في قصة (ثرثرة في ليل رمادي) يقول النص واصفاً البطل وهو جالس في المقهى:

"جذب نفسا عميقاً، همهمت الشيشة بأحاديثها القاتمة، قالت إن الليل يمضي ثقيلاً، وأن البخور يجري بسرعة لا مبرر لها. زفر خيطاً من الدخان، ومدّ عينيه في

(١) عبدالله السالمي ، مكعبات من الرطوبة ، ص ٦٧ .

سأم الفراغ الرمادي المحيط. بدت أعناق المنازل الفاغرة متطاولة في الفضاء. تساءل بفضول طارئ عما يجري وراء الجدران، تمنى لو كان ينعم بطاقية الإخفاء الشهيرة، ليكشف أشياء الجدران الغامضة. قالت له النوافذ المغلقة بإحكام إن ذلك مستحيل"[1].

يصور هذا المقطع حالة الوحدة الخانقة التي يعيشها البطل، هذه الوحدة التي يجلس فيها في المقهى، هذا المكان الذي يكون عادة مكان اجتماع الناس للحديث والكلام، لكن البطل فيه يبقى وحيداً منطوياً منعزلاً عن الناس.

هذه العزلة تدفعه إلى التفكير في أحوال الناس وتأمل غرابة أوضاعهم من وجهة نظره، ولا يجد أحداً يشاركه الحديث في ذاك المكان إلا الشيشة التي تهمهم وتتحدث إليه، وتلك النوافذ المغلقة بإحكام. إن هذا يؤكد ما قيل، من أن حواراته وأحاديثه للجمادات والأشياء تكرس مفهوم الاغتراب عند البطل الذي لم يجد من يحادثه ويحاوره إلا الأشياء في الخارج، بعد أن أصبح حواره وحديثه مع الوسط الاجتماعي المحيط مستحيلاً أو شبه مستحيل.

ويؤكّد هذا الانقطاعَ التواصلي وغيابَ التفاعل الاجتماعي مع الوسط المحيط ضمورُ الحوار وندرة حضوره في جميع قصص المجموعة حسبما تدلّ الأرقام التالية: حيث بلغ مجموع الأسطر الكلي قرابة ٢٧٠٠ سطر في كامل صفحات المجموعة، شكّل الحوار منها ٢٥٦ سطراً تقريباً. وهو ما يدل على أن

(١) السابق، ص ٤٣ .

السرد يغمر أجواء المجموعة ويشكّل ما نسبته ٩١٪ من مجموع الأسطر التي تضمنتها المجموعة، في حين لم يشكّل الحوار إلا ٩٪ فقط من تلك الأسطر.

وعلى الرغم من قلة الحوار مقارنة بالسرد، إلا أن هناك شبه اتفاق على جودة الحوار عند السالمي، فقد "أجاد إلى حد ملحوظ استخدام الحوار... وكان هذا بمثابة كشف آخر عن أعماق شخوصه بصورة عامة"[١]. هذا الحوار يناسب بشكل واضح اغتراب البطل ، فقد كان بمثابة "الخيط الذي يربطه بالواقع، دائماً ثمة خيط واضح يصل واقعه الخارجي بتيار وعيه الداخلي، ألا وهو الحوار. ينثر حواره على ألسنة شخصيات ثانوية عابرة لتكون أساساً آخر في بنائه القصصي، فالحوار لديه لا يجيء لغرضه الطبيعي في نمو وتطور الحدث، وإنما يجيء على شكل صوى بارزة من الواقع في طريق استبطانه"[٢]. وإذا كان الحوار الذي أثبت الإحصاء ندرة حضوره هو القنطرة التي تصل البطل بالواقع، أمكن إذ ذاك معرفة انعدام الروابط (أو ضعفها) التي تصل البطل بالواقع الخارجي.

هذا الطغيان الجارف للسرد في مقابل ضمور الحوار وخفوت حضوره يأتي ليدلّ على استلاب البطل وغربته الشديدة، فحالات التفاعل الاجتماعي مع المجتمع والوسط المحيط (وهو ما يمثله الحوار) تبدو غائبةً بصورة لافتة

(١) د. نصر محمد عباس، البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة ، ص ١٢٠ .

(٢) محمود رداوي ، دراسات في القصة السعودية والخليج العربي ، ص ٨٧ .

للنظر، فالبطل يعاني حالة اغتراب شامل لم يكن يشعر معها بالتواؤم والتوافق الاجتماعي مع الوسط المحيط. وهو ما انعكس على أشكال الصوغ البلاغي في لغة النص، حيث برزت بفعل ذلك في لغة النص ظاهرتان لا تخطئهما العين، الظاهرة الأولى هي ندرة الحوار الذي تحدثنا عنه فيما سبق، والظاهرة الأخرى هي استخدام المجاز العقلي مع فعل القول وذلك بإسناده إلى الجمادات.

- **التجريد :**

يُعرّف التجريد في البلاغة العربية بأنه انتزاع أمر من أمر آخر مثله، ومنه مخاطبة الإنسان نفسه[1]،بحيث يجرّد البطل من ذاته ذاتاً أخرى يحادثها ويكلّمها . وهو ما يشكل ظاهرة بلاغية لافتة في قصص المجموعة حيث تعمد جميع القصص تقريباً إلى فض التعالق السردي بين منطوق الراوي ومنطوق البطل، وذلك عبر اعتماد صيغ إنذارية تنبه المتلقي إلى تحويل الملفوظ من عهدة الراوي إلى عهدة الشخصية. وهو ما يحدث عند إدراج عبارات يؤتى بها عند مناجاة الشخصية لنفسها مثل "قال لنفسه، قال في ذاته، حدثته نفسه..إلخ". وهذا ما يدخل ضمن أسلوب التجريد في البلاغة.

ويظهر هذا في قصة (الرائحة العفنة) في النص التالي: "أفلت الموسى، وقال لنفسه إنه ليس هناك فائدة سواء حلق ذقنه أو لم يحلقها"[2].

---

(١) انظر الإيضاح (مع البغية) ٤/ ٤٤ .

(٢) مكعبات من الرطوبة ، ص ٢٣ .

فجملة (أفلت الموسى) مصدرها الراوي، وحتى يتم تحويل الكلام من عهدة الراوي إلى عهدة الشخصية نجد الراوي يقدم بعبارة (قال لنفسه)، ليميز مقول الشخصية عن مقول الراوي. هذه العبارات الفاصلة تبرز في النص كثيراً، منها على سبيل المثال في القصة السابقة نفسها: "فرقع أصابعه وقال باستسلام ساخر: دنيا"[1]، ومنها "وقف في منتصف الرصيف وقال إن في المسألة لغزاً"[2].

وترد مثل هذه العبارات الفاصلة قرابة ٥٢ مرة في مجموع صفحات المجموعة. ويميل الذوق النقدي الحديث إلى رفض تدخلات الراوي وتغييب أمثال هذه العبارات الفاصلة، لإحدات تماهي الراوي مع الشخصية، وجعل السرد القصصي مصوغاً من خلال وعي الشخصية ذاتها[3]. غير أن اعتماد القصة المدروسة على هذه العبارات الفاصلة -التي تفصل الراوي عن الشخصية-؛ يأتي لأن البطل ذو بعد اغترابي يعيش وحدة في الذات والشعور بين أفراد مجتمعه، فلعدم قدرة البطل على التداخل والتفاعل مع الآخر جاءت هذه العبارات لتؤكد انفصال البطل، لتؤكد تفرده واغترابه. إن عدم قدرته على التفاعل والتداخل مع الآخر انعكس على موقف الراوي منه فجاءت هذه العبارات التي تكرس الانفصال والعجز عن التداخل الإيجابي مع الغير.

---

(١) السابق، ص ٢٦ .

(٢) السابق، ص ٢٩ .

(٣) انظر: محمود غنايم، تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، دار الجيل ودار الهدى، ١٤١٤هـ، ص ٣٠.

من الواضح إذن أن هذه العبارات ترتبط ارتباطاً وثيقاً بغربة البطل النفسية، ذلك أن قلة أحاديثه مع الآخرين وكلامه لهم جعل حديثه ينصرف إلى نفسه، فهو يحادثها ويقول لها ويسألها وتسأله. إنها الذات المأزومة اجتماعياً، هذه الذات التي اندثر فعلها الاجتماعي التفاعلي مع إنسان مثيل. هذا الجوع الاتصالي الذي لم يتم إشباعه في الوسط المحيط جعل البطل يبحث عن أشكال تواصلية تنوب عن الشكل الاتصالي الأصلي، تعويضاً للذات عن حالة الفقد والاغتراب الأليمة التي يعيشها البطل، لهذا فلَق ذاته إلى ذاتين: سامع ومتكلم، سائل ومجيب ليشبع حاجاته التواصلية.

ويتخذ الراوي في النص القصصي وضعية سلطوية تكشف عن استلاب البطل وقولبته في إطار إمكانيات الراوي وقدراته. فحتى حديث البطل إلى نفسه لا يعبر فيه بذاته عن ذاته، وإنما يقع في قبضة الراوي المهيمن الذي يلجأ إلى تقزيم دور البطل فيعيقه عن الإفصاح الذاتي المباشر. ونرى مصداق ذلك في المقطع التالي: "سخر من نفسه. قال في ذاته. إن الفوضى وحل يغرق فيه العالم، ومالديكور سوى ملاية سوداء لايمكن أن تخنق توتر الأجساد الأزلي"[1]. فهذه العبارة التي قالها البطل في ذاته لايمكن أن تكون من صوغه الذاتي؛ لأن البطل شخص عادي لاتكشف ثقافته عن وعي فلسفي عميق، أو قدرة على التعبير بمثل هذا الأسلوب البليغ المكثف. وهو ماينم عن أن مصدر هذه الفكرة هو

(١) عبدالله السالمي، مكعبات من الرطوبة ص ٢٤ .

البطل حيث قالها في ذاته، ولكن الراوي بحكم سلطويته واستلابه البطل صاغها بأسلوبه الخاص وعباراته الراقية. فقد وسم الراوي الصياغة بميسمه وعبر عنها بطريقته تأكيداً لسلبية البطل، ومحواً لأي علائم تشير إلى الفعل الإيجابي الذاتي من لدنه. إن إنمحاء فعل الشخصية في الخارج أسهم في انمحاء قولها الذاتي ووقوعه في يد سلطات الراوي.

والنص السابق يكشف عن أن الراوي يتوغل في دخائل الشخصية/ البطل لوصف ماقاله في ذاته، وهو أمر ملحوظ كذلك، إذ تبلغ سلطة الراوي حداً لا تقف فيه عند وصف الخارج، بل إنه يوغل في وصف عواطف الشخصية وهواجسها وأفكارها وحديثها لنفسها. ولهذا كثر السرد -الذي يتفرد الرواي بصياغته- في مقابل ضمور الحوار -الذي تعبّر فيه الشخصية عن نفسها بتلقائية ودون وسيط-؛ لأن الشخصية (شخصية البطل) تحجز نفسها في ركنٍ قصيّ يبعدها عن المشاركة الإيجابية وإنتاج الفعل، ومن ثم غاب صوتها وتضاءل حديثها المباشر وطغى صوت الرواي السارد وأمسك بتلابيب الموقف القصصي.

*** *** ***

لقد كشفت الظواهر البلاغية السابقة عن عمق الرؤية الاغترابية الخانقة التي انبثقت منها قصص المجموعة، حيث اتضح كيف أن هذه الظواهر اصطبغت بهذه الرؤية وامتثلت لها بشكلٍ كبير، وهو ما أرجو أن أكون قد وُفقت في عرضه وإيضاحه بشكل مقنع.

الفصل الثالث : أدوات البلاغة وعلم اللغة

(توظيف بنيات المشابهة في الكشف عن الرؤية المعرفية)

الفصل الثالث : أدوات البلاغة وعلم اللغة
(توظيف بنيات المشابهة في الكشف عن الرؤية المعرفية)

((يتغيّا هذا الفصلُ الكشفَ عن الرؤية المعرفية التي ينبثق منها النص، وذلك من خلال الاستفادة مما يقرره علم اللغة المعرفي حول الاستعارة. ولهذا كان لزاماً أن يعرض هذا الفصل رؤية علم اللغة المعرفي عن الاستعارة أو بنيات المشابهة ودورها في الوعي الإنساني، ثم انتقل الحديثُ بعد ذلك إلى التطبيق النقدي عبر توظيف هذه البنيات البلاغية (بنيات المشابهة) في التعرف على الرؤية المعرفية في نص روائي، رواية (عمر الشيطان) لعبدالحليم البراك))

*** *** *** ***

أخذت الاستعارة اهتماماً كبيراً منذ فجر البلاغة في بداياتها الأولى، ولا زال هذا الاهتمام بدراسة الاستعارة متواصلاً حتى اليوم. فها هو علم اللغة المعرفي يُعنى بالاستعارة عناية فائقة ويحاول توظيفها في مجالات معرفية أخرى

بالإضافة إلى المجالات اللغوية واللسانية. وهو ما سأحاول الوقوف عنده والتعريف به من خلال هذا الفصل، محاوِلاً إثر ذلك الإشارة إلى كيفية الاستفادة من هذه الرؤى في قراءة النص المعاصر.

القسم الأول: الاستعارة في علم اللغة المعرفي

تهتم العلوم المعرفية Cognitive Sciences بدراسة الأساليب والأنظمة التي يعمل بها العقل الإنساني لمعرفة وفهم ما حوله، سواء أكان ذلك في استقبال ما يرد إليه، أو إعادة إنتاجه مرة أخرى. وفي هذا يشير أحد الباحثين إلى أن الأنظمة المعرفية تهدف إلى معرفة كيف يتمثل الإنسان الواقع الخارجي ويصوّره بدقة وفعالية[1]. ومن أهم تلك العلوم المعرفية: علم النفس المعرفي، وعلم اللغة المعرفي، وبحوث الذكاء الصناعي، وعلم الأعصاب، والفلسفة، والانثربولوجي.

- الاستعارة وعلم اللغة المعرفي:

يهمّنا من تلك العلوم المعرفية علم اللغة المعرفي Cognitive Linguistics هذا العلم الذي بدأ قرابة عام ١٩٧٠م، وبرز في عام ١٩٨٠م، وفي ربع القرن الأخير ظهرت الكثير من الدراسات التي تتناول عدداً من

(١) Look: Metaphor Implications and Applications, Jeffery Scott Mio and Albert N. Katz, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ.: 1996. p: ix.

مباحث هذا العلم[1]. وهو يدرس اللغة بوصفها عنصراً مهماً من عناصر تشكيل المعرفة الإنسانية.

وقد اهتم علم اللغة المعرفي بـ (المشابهة) لأهميتها في اكتساب المعرفة، حيث يستفيد الإنسان من المشابهة في شؤون حياته المختلفة، فهو يستفيد منها في حل المشاكل واتخاذ القرارات وإنتاج السلوك، وذلك من خلال حمل التجربة الجديدة عند التعامل معها على تلك التجارب السابقة المشابهة لها المخزنة في عقله.

كما أنها تفيد الإنسان في التصنيف والتبويب، ذلك أن «من الوسائل المعرفية التي تساعد الإنسان على تنظيم العالم وفهمه وتخزينه: المشابهة، إننا نخزن الموضوعات والأحداث والانفعالات والأشياء المجردة بالنظر إلى درجة مشابهتها إلى أنماط نموذجية prototypes تعتبر ممثلة بدرجة عالية للمقولات... لذلك فإن المشابهة من الآليات التي ينظم بواسطتها الذهن إدراكه للموضوعات وغيرها»[2]. وهذا يعني أن المشابهة من أهم وسائل المعرفة الإنسانية التي بها يدرك الإنسان تصنيف الأشياء وتقسيمها من خلال درجات التشابه بينها.

---

(١) Look; Cognitive Linguistics. William Croft and D.Alan Cruse. Cambridge University Press. p: 1.

(٢) بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، عبدالإله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١، ص ٥ .

وقد ركّزت دراسات علم اللغة المعرفي على دور (المشابهة) من خلال مبحث (الاستعارة)Metaphor[1]. ويعدّ أحد أهم الكتب التي نظّرت لهذه القضية كتاب (الاستعارات التي نحيا بها) لمؤلّفيه: جورج لاكوف ومارك جونسون، حيث صدر هذا الكتاب في طبعته الانجليزية الأولى عام ١٩٨٠م ويعدّ هو نقطة التحول الأهم في النظرة الجديدة نحو الاستعارة، فكل الكتب التالية تحيل إليه. ولم يترجم هذا الكتاب إلى اللغة العربية إلا بعد ست عشرة سنة من صدوره وذلك في عام ١٩٩٦م على يد الأستاذ عبدالمجيد جحفة.

- تعريف الاستعارة :

إذا شئنا تعريف الاستعارة حسب رؤية علم اللغة المعرفي فإنها «فهم مجال تصوري واحد في ضوء مجال تصوريّ آخر»[2]. وهذا يعني أن جوهر الاستعارة يكمن «في كونها تتيح فهم شيء ما وتجربته أو معاناته انطلاقاً من شيء آخر»[3]. إنها «عملية ذهنية تقوم على التقريب بين موضوعين أو وضعين، وذلك بالنظر

---

(١) أجد أن من الضروري هنا أن أشير إلى أن علم اللغة المعرفي يَعُدُّ الكلام استعارة حسب التصور الانجليزي للاستعارة، فإذا خلا من أدوات التشبيه فهو استعارة عندهم، فجملة (الحياة رحلة) هي استعارة في التصور الانجليزي، بينما هي في التصور البلاغي العربي تعد تشبيهاً بليغاً.

(٢) Metaphor: A Practical Introduction. Zoltan Covceses. Oxford University Press, Inc, 198 Madison Avenue, New York, 2002. p: 4.

(٣) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ت: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦، ص ٢٣.

إلى أحدهما من خلال الآخر»[1]. ويسمّى علم اللغة المعرفي المجالَ الأول الذي يُستعارُ منه باسم: المصدر Source ، في حين يسمّى المجال الذي يُستعار له باسم: الهدف Target.

ويمثّل أحد الباحثين[2] لذلك بالعبارة التالية: (كان ستالين على قمة الاتحاد السوفييتي وكان الفلاحون في القاع). فهذه العبارة تشير إلى أن (القوة أعلى)، حيث تُفهم الصلات الاجتماعية في ضوء الأبعاد الاتجاهية. وهذا يعني أن التفكير بالاتجاه حاضرٌ عند التفكير بالعلاقات الاجتماعية، من خلال ربط الموقع الاجتماعي الأقوى بدرجة القمة في خط عمودي متخيَّل.

فقد استعير (القمة) و(القاع) للموقع الاجتماعي الأقوى والأضعف. فنحن –حسب التعريف السابق- نفهم (الموقع الاجتماعي الأقوى) في ضوء (القمة)، و(الموقع الأضعف) في ضوء (القاع). وعلى هذا فالمصدر هو (القمة - والقاع) لأنهما هما اللذان أُخِذا من مجالهما ليدلاّ على الاستعارة، والهدف هو (الموقع الاجتماعي الأقوى والأضعف) لأنه هو المستهدَف بالمعنى الجديد الذي تدلّ عليه الاستعارة. ويكون المصدر عادة شيئاً تجريبياً (كالقوة التي نحسّها ونجرّبها في حياتنا دوماً)، في حين أن الهدف يكون في الغالب شيئاً مجرّداً (كالموقع الاجتماعي في المثال السابق).

---

(١) بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبدالإله سليم، ص ٩٠.

(٢) Look: Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen. Routledge. London. 2003. p: 100.

ولا تقوم الاستعارة عند المعرفيين -كما يذكر أحد الباحثين- على مجرّد المشابهة البسيطة بين المصدر والهدف، وإنما تكون المشابهة عملية مركّبة يتم فيها الربط Mapping بين أشياء في المصدر مع ما يقابلها في الهدف، بمعنى أن هناك توافقات بين المصدر والهدف[1]. فإذا نظرنا إلى الاستعارة التصورية (الحياة رحلة) نجدها -كما يذكر لاكوف وترنر- تربط بين طرف في المصدر مع مقابل له في الهدف بهذا الشكل:

- الميّت الذي يغادر الحياة هو المسافِر.
- مقاصد الحياة هي وجهات المسافر.
- وسائل تحقيق تلك المقاصد هي الطرق.
- مصاعب الحياة هي العوائق التي تعترض المسافر.
- التقدم في الحياة هو ما يقطعه المسافر في رحلته.

فمثل هذه التشابهات تعدّ ربطاً Mapping بين المجالين التصوريين (المصدر والهدف)[2].

وواضح أن تعريف الاستعارة حسب الفهم اللغوي المعرفي يؤكد على أن الاستعارة (فهم)، فهو ينظر إلى الاستعارة بوصفها مفهوماً لا منطوقاً. وفي هذا

---

(١) انظر: حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، جورج لايكوف، ت:عبدالمجيد جحفة وعبدالإله سليم، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م، ص ١٢ (من مقدمة المترجمين).

(٢) Look: More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, University of Chicago press. USA, 1989, p: 3, 4.

إشارة – كما يقول أحد الباحثين– إلى ضرورة التفريق بين اللغة الاستعارية والمفهوم الاستعاري، فالرمز والقصة الرمزية هي مفهوم استعاري، أما اللغة الاستعارية فتظهر في الكلمات والعبارات فقط[1]. وبهذا فإن «القصة يمكن تكون استعارة إذا كان السامعون يرتبطون بها ويعقدون تشابهاً بين حدث القصة وحياتهم الخاصة»[2]، فإذا فَهِم السامعُ معنى آخر من خلال القصة أو الرمز، فإن ذلك استعارة لانطباق التعريف المذكور عليه.

(١) Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen, Routledge. London. 2003. p: 107.

(٢) The Power of Metaphor. Michael Berman and David Brown, Crown House Publishing Limited, UK, First Published, P: 11.

- أهمية الاستعارة في الفكر الإنساني:

يعطي علم اللغة المعرفي اهتماماً كبيراً للاستعارة بوصفها إحدى أهم آليات التفكير والمعرفة التي يعتمد عليها العقل الإنساني بشكل كبير. فالاستعارة -كما يقول عنها صاحبا كتاب "الاستعارات التي نحيا بها"- «حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية. إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً. إن النسق التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس... وإذا كان صحيحاً أن نسقنا التصوري في جزء كبير منه ذو طبيعة استعارية، فإن كيفية تفكيرنا وتعاملنا وسلوكياتنا في كل يوم ترتبط بشكل وثيق بالاستعارة»[1]. وهذا يعني أن دور المشابهة لا يقتصر على الدور الجمالي الذي يجعلها خاصة بالأدباء والشعراء، بل إنها مهمة حتى لإدراك الإنسان العادي، مما يعني وجودها في فكره ولغته كأداة للفهم والإفهام.

إن علم اللغة المعرفي يؤكد على أن الفهم الإنساني ذو نزعة تجريبية، فالإنسان يفهم الأشياء من خلال التجارب التي عايشها. حيث إن لدى الكائن البشري ميلاً «إلى احتواء العالم المحيط به، وذلك بواسطة تمثله، وتخزينه في ذاكرته على شكل معلومات يعود إليها عند الحاجة، ولا يكتفي الكائن البشري بالميل إلى احتواء العالم باعتباره موضوعات، بل يتعدّى ذلك إلى تخزين

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ص ٢١.

الأحداث والانفعالات والموضوعات المجردة»[1]، سواء أكان مصدر هذا التخزين هو الوسط الطبيعي المحيط، أو التراث والثقافة المشتركة.

وهذا يعني أن الإنسان يستقي تصوراته المباشرة والاستعارية من الوسط المادّي المحيط، حيث «إن نسقنا التصوّري أساسه تجاربُنا في العالم، فكل التصورات المنبثقة بشكل مباشر (مثل: فوق- تحت- والشيء- والمعالجة المباشرة) والاستعارات (مثل: السعادة فوق، والجدال حرب) لها أسسها في تفاعلنا المستمر مع محيطنا الفيزيائي والثقافي، وكذلك بالنسبة للأبعاد التي تبنين تجربتنا...، إذ تنبثق بشكل طبيعي من نشاطنا في العالم، وهذا النوع من النسق التصوّري الذي نملكه ناتج عن نوعنا باعتبارنا كائنات، وعن الكيفية التي نتفاعل بها مع محيطنا الفيزيائي والثقافي»[2].

وهذا يعني أن الأمور المادية والمعنوية في حياتنا يتم فهمها فهماً تجريبياً مادّياً. ففهم الماديات فهماً تجريبياً مادياً هو فهم مباشر (غير استعاري)، وأما المعنويات فيتم فهمها من خلال الاستعانة بتجاربنا المادية التجريبية، أي أنها تفهم استعارياً. وهذا يعني أن الإنسان يستقي من تجاربه الخاصة ليفهم بها الواقع من حوله، فكثير من الموضوعات المجرّدة يفهمها الإنسان فهماً استعارياً من خلال حملها على التجارب المادّية المخزّنة في عقله. ولهذا يلحظ أحد الباحثين حضور الاستعارة بقوة عند الحديث عن التجارب المعنوية. فقد

---

(١) بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبدالإله سليم، ص ٥.

(٢) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ص ١٢٩، ١٣٠.

ظهرت الاستعارة في أحد النصوص بنسبة ٤٨٪ في المقطع الذي يتحدث عن تجربة غير حسية. في حين أن المقطع الذي يتحدث عن تجربة حسية تظهر الاستعارة فيه بنسبة ١٨٪، ويعزو هذا إلى الفرضية التي تقول إننا نتوقع استخدام الاستعارة أكثر عند التفكير بشيء غير ذي أساس تجريبي[1]، أي أن الإنسان يلجأ إلى الاستعارة أكثر عندما يتحدّث عن أمرٍ معنوي، لأنه سيلجأ إلى استعارة بعض التجارب الحسية من حياته ليعبّر بها عن هذا الأمر المعنوي.

- التصور الاستعاري واللغة الاستعارية :

يُفرّق المعرفيون بين نوعين من الاستعارات، هما: الاستعارات التقليدية Conventional Metaphors، والاستعارات الجديدة[2] Novel Metaphors وليست التفرقة بينهما راجعة إلى مكان وجودهما في الشعر أو الكلام العادي، وإنما إلى أهميتهما المعرفية المرتبطة بالتجربة الإنسانية. فالاستعارة التقليدية تحضر في العقل الجمعي وأساسها التجربة الإنسانية، في حين أن الاستعارة الجديدة تكون فردية وأساسها الربط التصويري.

ولكن الاستعارات الجديدة والتقليدية ليست صوغاً لغوياً بل هي تصورات استعارية، حيث يفرّق علم اللغة المعرفي بين الاستعارة بوصفها تصوراً ذهنياً، والاستعارة بوصفها صياغة لغوية. إذ يؤكد جورج لاكوف

(١) Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen, p: 109.

(٢) Cognitive Linguistics. William Croft and D.Alan Cruse, p: 195.

ومارك ترنر على «أن من الضروري لأي مناقشة في الاستعارة أن تفرّق بين التصور الاستعاري الرئيس، الذي هو معرفي بطبيعته، والتعبيرات اللغوية المحدَّدة لتلك التصورات الاستعارية»[١].

وتُبنى الاستعارة التقليدية على فكرة شائعة في أذهان الناس تُسمّى : (التصور الاستعاري، أو الاستعارة التصورية Conceptual Metaphor)، وتُعرّف بأنها «صيغة الفكرة التي تتبلور من خلال الارتباط بين مجال المصدر ومجال الهدف»[٢]. وأما الاستعارة بوصفها صوغاً لغوياً فتسمّى: (التعبيرات الاستعارية Metaphorical Expressions). والفرق بينهما يكمن في أن التصور الاستعاري موجود في العقل الإنساني عموماً أو بين أبناء الثقافة الواحدة، في حين أن التعبيرات الاستعارية موجودة في الكلام اللغوي، والمصدر المولِّد لها هو التصور الاستعاري[٣].

ويمكن أن يتمّ ذكر مثال لتوضيح الفرق بينهما. لننظر إلى بعض الكلمات التي تدور في حديث الناس اليومي عند وصفهم: (الجدال) مثلاً، لنرى كيف تحضر الاستعارة فيها بشكل واضح، وكيف تمثّل هذه الأمثلة شواهد على ارتباط الاستعارة بالفكر وليس باللغة وحدها، فالناس مثلاً قد يقولون عند

(١) More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, p: 50.

(٢) Poetic Logic: The Role of Metaphor in Thought, Language, and Culture (Language and Communication, V.1) Marcel Danesi. 2004 Atwood Publishing. Madison. USA. p: 67.

(٣) Look: Metaphor: A Practical Introduction. Zoltan Covceses. P: 6.

وصف جدال معين[1]:

١-لقد دافع عن وجهة نظره.

٢-إنه يهاجم رأي الطرف الآخر.

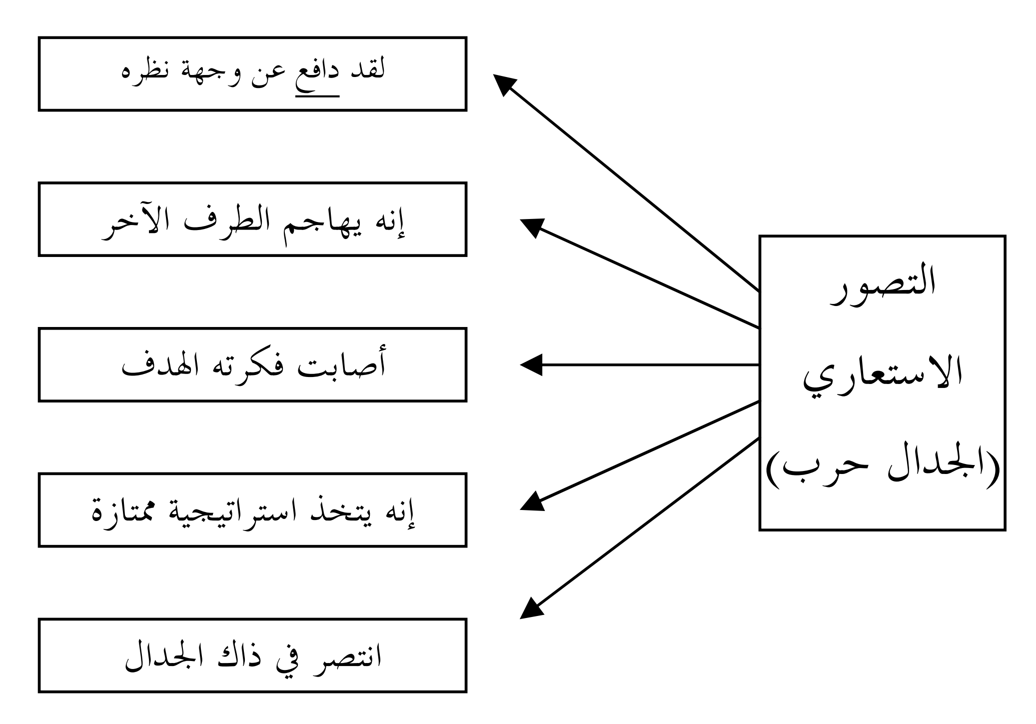
٣-أصابت فكرته الهدف.

٤-انتصر في ذاك الجدال.

٥-إنه يتخذ استراتيجية ممتازة.

إن العبارات التي تحتها خط هي ألفاظ مستعارة من سياقها الأصلي (الحرب) ومستعملة في سياق (الجدال)، فهي إذن (تعبيرات استعارية)، وهي تظهر في حديث الناس اليومي باستمرار دون أن ننتبه إلى استعاريتها. لكنها أيضاً تنبثق من (تصور استعاري) ذهني واحد، فهي جميعاً مأخوذة من التصور الاستعاري : (الجدال حرب). وهذا يعني أن الإنسان العادي يفهم الجدال من خلال الحرب. فهو يستعير ما يخص الحرب ليفهم به الجدال. وهذا التصور الاستعاري القابع في ذهن الإنسان هو الذي أفرز تلك التعبيرات الاستعارية، كما يوضّحه الشكل التالي:

(١) هذا المثال مأخوذ من: الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ص٢٢، ٢٣.



ويمكن التوضيح بمثالٍ آخر يتحدث فيه الناس عن الحياة، فهم يقولون مثلاً في أحاديثهم اليومية عن الحياة:

١-بدأ حياته بشكل جيد.

٢-نحن ننتقل إلى مرحلة جيدة.

٣-إنه يسير حياته دون وجهة.

٤-وصلت في حياتي إلى حيث أردت أن أكون.

٥-لن أسمح لأحد أن يقف في طريقي.

إن «هذه الطريقة في الحديث عن الحياة تُعَدّ عند كثيرين حديثاً طبيعياً معتاداً في شؤون حياتنا اليومية...ولا تعدّ تعبيراً بديعاً أو لغة أدبية. وسنرى مِنْ تأمُّل هذه الأمثلة المعطاة أن كثيراً مما نتحدث به عن "الحياة" مأخوذ من

الطريقة التي نتحدث بها عن "الرحلة"»[1]. وهذا يعني أن ثمة تصوراً استعارياً يحكم أفكارنا عن (الحياة)، فنحن نستبطن في عقولنا الاستعارة التصورية التالية: (الحياة رحلة)، وهذا التصور الاستعاري هو الذي يولّد في أحاديثنا الكثير من أمثال التعابير الاستعارية السابقة.

إن الإنسان يحمل في ذهنه مخزوناً من التصورات الاستعارية التي شكّلها من خلال التجارب التي مرّت بها حياة الإنسان، أو التي شكّلتها الثقافة والتراث الذي يعيش فيه. ومن خلال ذلك يفهم الإنسان بعضاً مما حوله فهماً استعارياً. إنه حسب هذه الرؤية يعاين كثيراً من الأشياء التي يحياها في ضوء أشياء أخرى بوعي أو بدون، وتشكّل هذه التصورات الاستعارية كثيراً من مواقفه الحياتية وعباراته اليومية.

وهو ما يعني أن ثمة بنى ذهنية استعارية مشتركة في العقل الإنساني. هذه البنى الفكرية الاستعارية المشتركة هي ما أسماه علم اللغة المعرفي بـ (التصورات الاستعارية). وهذه التصورات الاستعارية هي استعارات تقليدية موجودة في وعي الإنسان العادي والشاعر المبدع على حد سواء. وتنعكس هذه التصورات الاستعارية على حياة الإنسان بالكامل، بما في ذلك لغته فتؤدي إلى حصول التعبيرات الاستعارية الممثّلة لتلك التصورات.

(١) Metaphor: A practical Introduction. Zoltan Covceses. P: 3.

أنواع التصورات الاستعارية:

إذا نظرنا إلى أنواع التصورات الاستعارية كما يتم الحديث عنها في علم اللغة المعرفي فإننا سنراها تظهر في ثلاثة أشكال[1]:

أ) الاستعارة الاتجاهية:

وسمّي هذا النوع بهذا الاسم لأن استعاراته مرتبطة بالاتجاه الفضائي: (أعلى وأسفل، داخل وخارج، أمام وخلف، فوق وتحت، عميق وسطحي، مركزي وهامشي..إلخ). فنحن نقول مثلاً:

١. إنني في قمة السعادة.

٢. لقد رفع معنوياتي.

٣. أنا في الحضيض هذه الأيام.

٤. أصابه انهيار عصبي.

٥. طِرْتُ فرحاً.

فهذه التعبيرات الاستعارية تنبثق من تصور استعاري اتجاهي هو: (السعادة فوق، والتعاسة تحت)، فهي استعارة اتجاهية لأننا نفهم السعادة والتعاسة في ضوء الاتجاهين أعلى وأسفل.

---

(١) انظر: الاستعارات التي نحيا بها، ص ٣٣ وما بعدها، وبنيات المشابهة في اللغة العربية ص ٧١ وما بعدها.

ب) الاستعارة الأنطولوجية:

وهي التي تبنى فيها الموضوعات المجرّدة اعتماداً على بنية الموضوعات المحسوسة، حيث يُنظر إلى الأفكار المجردة، كالحق والباطل، والانفعالات والمشاعر، كالحب والكره، باعتبارها أشياء مادية. وتهدف هذه الاستعارة إلى قولبة تلك المعنويات في حدود تجريبية مادية ليفهمها المنطق البشري ويتمكن من تمثلها وإحساسها. فمثلاً (العقل) الذي لا يُرى يتم التعامل معه في الوعي الإنساني على أنه (آلة)، وبهذا فإن ثمة تصوراً استعارياً انطولوجياً يقول: (العقل آلة) كما تدلّ على ذلك التعبيرات التالية:

١. عقلي غير قادر على العمل الآن.

٢. لقد توقف عقلي عن التفكير.

٣. استنفذت هذه المشكلة طاقتنا.

ج) الاستعارة البنيوية:

وهي التي يُبنى فيها تصوُّرٌ ما استعارياً بواسطة تصوّر آخر. كما في التصورات الاستعارية السابقة (الجدال حرب) و(الحياة رحلة)، فإننا في التصور الاستعاري: (الجدال حرب) نبني تصوّراً عن الجدال من خلال تصوّرنا للحرب، وكذلك في التصور الاستعاري الآخر: (الحياة رحلة) نبني تصوّراً عن الحياة من خلال تصوراتنا للرحلة.

الاستعارة والتركيب :

تُعدّ الاستعارة أمراً متصلاً بالدلالة بلا جدال، ولهذا تُتناوَل غالباً من خلال دورها الكبير الذي تلعبه في أداء الدلالة. إلا أن المعرفيين رأوا أن التصور الاستعاري قد يمتدّ إلى التركيب أيضاً، وفي هذا يشير لاكوف وجونسون إلى أن الكلام يأتي في ترتيب معين من حيث مواقع الكلمات وأماكنها، أي من خلال فضاء مكاني، وهذا يعني أننا ((ندرك اللغة بصورة طبيعية استعارية من خلال الفضاء... فتصوراتنا الفضائية تنسحب إذن بشكل طبيعي على التعابير اللغوية، فنحن نعرف الكلمة التي تحتلّ موقع الصدارة في الجملة، ونعرف إذا ما كانت كلمتان متقاربتين أو متباعدتين عن بعضهما... ولأننا نتصوّر الشكل اللغوي باعتبار ما هو فضائي، فإننا قد نجد أن بعض الاستعارات الفضائية تنسحب مباشرة على شكل جملة ما كما نتصورها فضائياً، وقد تُخلَق بعض الترابطات الآلية والمباشرة بين الشكل والمحتوى ترتكز على استعارات عامة في نسقنا التصوري))[1].

ويمكن التمثيل لذلك بالتصوّر الاستعاري الذي يظهر في العبارات التالية:

١-لم <u>تصله</u> الفكرة بوضوح.

٢-يصعب علي <u>وضع</u> أفكاري <u>في</u> كلمات.

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها ، جورج لاكوف ومارك جونسون، ص ١٣٣.

٣-كلماته تحمل معاني موحية.

٤-الجملة خالية من المعنى.

٥- تحوي المقدمة أفكاراً كثيرة.

فهذه التعبيرات تدلّ على أن ثمة تصوراً استعارياً أنتجها يقرر بأن (الكلام قناة أو مجرى)، «فالمتكلم يضع أفكاراً (أشياء) داخل كلمات (أوعية) ويرسلها عبر (مجرى) إلى مستمع يخرج الأفكار/ الأشياء من كلماتها/ أوعيتها»[1]. وهذا يعني أن الإنسان يتصوّر الأفكار أشياء، والكلمات والتعابير اللغوية أوعية، والكلام قناة/ مجرى.

ومادامت التعابير اللغوية (أوعية)، وأفكارها ومعانيها هي (محتوى) هذه الأوعية، فإن هذه الاستعارة تنعكس على التركيب، فلو «أن لدينا أوعية حقيقية صغيرة، من المنتظر أن يكون محتوى هذه الأوعية محصوراً، والعكس صحيح لو كانت لدينا أوعية كبيرة. إذا طبّقنا هذه الملاحظة على استعارة المجرى حصلنا على التنبؤ التالي: "كلما زاد الشكل زاد المحتوى"»[2]. بمعنى أنه كلما زاد حجم الوعاء زاد المحتوى والعكس صحيح، فكلما زاد (الشكل) اللغوي زاد (محتوى) الأفكار والمعاني في الجملة.

وهو ما نراه واضحاً في كثير من التعابير، مثل قولنا: (جرى وجرى

(١) السابق ص ٢٩.

(٢) السابق ص ١٣٣، ١٣٤.

وجرى إلى أن سقط) فهي تشير إلى جري أطول مما تصفه (جرى) واحدة، ومثل: (إنه طويل جداً جداً)، حيث تدلّ على طولٍ أشد مما تفيده (طويل جداً)[1].

ثمرات التصور المعرفي الاستعاري الجديد:

إن أهم النتائج التي تستفاد من التصور المعرفي الاستعاري الجديد هو اعتبار الاستعارة مفتاحاً من مفاتيح العقل البشري، فهي أداة مهمة في التعليم والتأثير والتغيير الإنساني، كما أنها في ذات الوقت تبدو مفيدة جداً في الكشف عن التصورات المعرفية للأفراد والجماعات والثقافات. ولأن هذا الموضوع واسع ومتشعّب سأقصر حديثي على مايلي: صلة الاستعارة بالثقافة، وصلتها بالسلوك الإنساني.

الاستعارة والثقافة:

سلف القول بأن الإنسان يعي ما حوله من خلال التجارب التي يعيشها في الوسط المحيط، سواء أكانت التجارب مع الطبيعة، أو من خلال الثقافة. وهذا يعني أن بعض الاستعارات قد تكون مشتركة بين العقول الإنسانية جميعاً لأن مصدرها الطبيعة التي يتعامل معها الجميع بشكل متقارب. كما أن بعض الاستعارات قد تختلف من مكان إلى مكان بحسب تراث وثقافة ذلك المكان.

وإذا أردنا أن ننظر إلى أثر الثقافة في الاستعارة فإن بالإمكان استظهار شيء

(١) لمزيد من الأمثلة يرجع إلى: السابق ١٣٣-١٤٣.

من ذلك في تلك التصوّرات الاستعارية التي تختلف من ثقافة إلى أخرى. وكمثالٍ لذلك يشير أحد الباحثين إلى فرقٍ في الاستعارات الشائعة عن (الوقت) بين المجتمعات المتقدمة والمجتمعات المتخلّفة[1]، ففي المجتمعات المتقدمة الصناعية، سنجدها تبني تصوراً للوقت في ضوء المال أو الذهب، لذلك تشيع في حديث أفرادها عبارات من مثل:

١. أنت تضيّع وقتي.

٢. لا أملك وقتاً أعطيك إياه.

٣. كيف تصرف وقتك هذي الأيام.

٤. يضيع كثير من وقتي عندما أمرض.

فهذه العبارات تنجم عن تصور استعاري يرى بأن (الوقت مال). أما المجتمعات المتخلّفة التي تهدر قيمة الوقت فتشيع فيها عباراتٍ من مثل:

١. خذ كل وقتي ، فأنا معك حتى الصباح.

٢. نستهلك الوقت انتظاراً لأذان الإفطار.

٣. لا تأبه بتبذيرنا الوقت في هذا الحوار.

فهي تنطلق من تصوُّر استعاري مختلف، يرى بأن (الوقت عملة رخيصة). ومثل ذلك الاستعارة الاتجاهية، فقد تتأثر بالثقافة والتراث المشترك.

---

(١) انظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبدالإله سليم، ص٦٨، ٦٩ ، والأمثلة المذكورة في هذا السياق منقولة عنه بتصرف يسير.

فنحن نرى مثلاً كيف يأخذ «تصوّر اليمين جزءاً كبيراً من النسق الإيجابي في الحضارة الإسلامية، لتعلّق الأمر بعدد من الآيات القرآنية التي ربطت الفلاح باليمين، ويتعلق كذلك بكثيرٍ من كلام العرب وخاصة الشعر»(١) في حين أن (اليمين) لا يرتبط بأي معنى غير دلالته الاتجاهية في الثقافة الغربية.

وهذا يعني أن بالإمكان دراسة الخصائص الثقافية لأمة من الأمم من خلال تتبع الاستعارات الواردة في كلامها، والتعرف من خلالها على التصورات الفكرية الاستعارية التي تشيع بين أبناء تلك الثقافة.

الاستعارة والسلوك الإنساني:

إذا كانت الاستعارة تصوراً ذهنياً يسكن عقل الإنسان كما يقول المعرفيون فمن الطبعي أن تكون ذات أثرٍ على حياته كلها. وهنا سأعرض أثر الاستعارة في السلوك الإنساني. وأشير هنا إلى أن جورج لاكوف قد وسّع هذه الرؤية وتناولها في عددٍ من كتبه ومقالاته، حيث ركّز في تلك الكتب والمقالات على أثر التصور الاستعاري في صناعة الموقف والسلوك السياسي. وفي هذا السياق تحدّث عن المعركة الانتخابية بين الجمهوريين والديمقراطيين في الوصول إلى البيت الأبيض، ورأى أن تصوراً استعارياً يحكم رؤية كل فريق، وقد أفرز هذا التصور كل المواقف والرؤى السياسية التي نادى أو ينادي بها كل حزب خلال

(١) السابق، ص ٧٢، ٧٣.

حملته الانتخابية[1].

كما أن له مجموعة مقالات يتحدّث فيها عن موقف الإدارة الأمريكية تجاه بعض قضايا الشرق الأوسط، حيث تحدّث في إحداها عن ((النسق الاستعاري الذي اعتمدته الإدارة الأمريكية خلال ولاية بوش الأب لتبرير غزو العراق وتسويغه مطلع التسعينات))[2]. وفي مقالة ثانية تحدّث عن النسق الاستعاري الذي أدّى إلى ((نسف البرجين التجاريين العالميين بنيويورك في الحادي عشر من سبتمبر))[3]. وتحدّث في مقالة ثالثة عن النسق الاستعاري الذي ارتكز عليه ((الغزو الثاني للعراق على يد بوش الابن لإنجاز ما عجز الأب عن تحقيقه))[4].

إن هذه الأنساق الاستعارية دفعت إلى اتخاذ تلك المواقف السياسية التي تؤدّي إلى سلوك القتل والتدمير، فالاستعارة قد تقتل -كما يقول عنوان الكتاب- بسبب المخاطر الجسيمة والكبيرة التي تترتّب عليها.

إن الاستعارة -بمعناها العام- هي إحدى آليات المعرفة الإنسانية المهمة. إذ يعتمد الإنسان على مخزون التجارب التي يحتفظ بها في عقله لإنتاج السلوك الجديد الذي يمر به. إنه يستعير من تلك التجارب المخزنة ما يظنه صالحاً

(١) Look: Metaphor, Morality and Politics, Or Why Conservatives Have Left Liberals in the Dust. George Lakoff. In Journal: Social Research. Volume: 62. Issue: 2. 1995. p: 177

(٢) حرب الخليج أو الاستعارات التي تقتل، ص ١٤ (من مقدمة المترجمين).

(٣) السابق، ص ١٥.

(٤) السابق، ص ١٦.

للتعامل مع الوضع الجديد. فالذي يدخل على سبيل المثال بيتاً جديداً لأول مرة يضع يده مباشرة في منتصف الباب للبحث عن المقبض، وإلى جوار الباب مباشرة للبحث عن مقابس الإضاءة، إنه يفعل ذلك لا من خلال معرفته بالمكان بل من خلال مخزون التجارب السابقة التي يستعيرها ليتعامل بها مع هذا الوضع الجديد.

كما أن الاستعارة أسلوب تفكيري يتصور فيه الإنسان الأشياء من خلال مقارنتها بوعي أو بدون بأشياء أخرى، لقد تعودنا أن نسمع مثلاً: (الناس معادن)، و(الزواج قفص ذهبي)، و(الحياة عقيدة وجهاد)، و(الأم مدرسة) ،و(إنما الأمم الأخلاق).. إلخ. إننا هنا نعاين شيئاً ونحاول أن نفهمه في ضوء شيء آخر، من خلال سحب بعض الخصائص والسمات من أحد الطرفين إلى الآخر.

إن الاستعارة وفق هذا التصور هي رؤية تتغلغل في عقل الإنسان وتحدد اختياراته السلوكية والمعرفية والشعورية حتى على المستوى الفردي، فالإنسان الذي ينظر إلى الحياة على أنها غابة –مثلا– سيعيش حياته في توجس وخوف من أن يتعرض للأذية والافتراس في أية لحظة، وسيعيش حياته منطوياً لا يثق أو يختلط إلا بقلة قليلة من الناس. أما من يرى الحياة على أنها حديقة أو رحلة سياحية فسيحرص على أن يستمتع قدر ما يستطيع وأن يتعرف على كل شيء يراه، وأن يتطلع إلى التعرف على ما يشبع رغبات البهجة وحب الاستطلاع لديه. ومن هنا تقوم العلاجات المعرفية النفسية على فكرة تغيير تصور الإنسان عن الشيء الذي يقلقه، إنها تحاول أن تزرع استعارة جديدةً مكان المختزن في

عقل الإنسان المريض، لأن هذه الاستعارة الجديدة سينجم عنها سلوك جديد بلاشك.

وقد حاولت بعض الكتب الحديث عن أثر التصورات الاستعارية على حياة الإنسان على المستويات المختلفة، فكيف يمكن أن يكون للاستعارة دور في التغيير الشخصي، وفي تشافي المريض، وبعض الحوادث الاجتماعية كالطلاق، وأثرها في السلوك والشعور الإنساني..إلخ[1].

الاستعارة والإبداع الأدبي:

سبقت الإشارة إلى أن المعرفيين يرون أن الاستعارات إما أن تكون (تقليدية) أو (جديدة). فالتقليدية هي التي تشيع بين الجماعة اللغوية، وهي تُبنى -كما سبق القول- على تصورات استعارية (أو استعارات تصورية). وهذا يعني أن موقف الشاعر والمبدع من تلك التصورات الاستعارية التقليدية لن يخلو من حالة من هذه الحالات الثلاث[2]:

١) أن يستعملها كما يستعملها العامة في كلامهم اليومي بطريقة آلية أتوماتيكية.

٢) أن يوظّفها بطريقة إبداعية فريدة، إما بالتوحيد بين عدد منها، أو توسيعها، أو بلورتها في صور قوية...إلخ.

(١) انظر: الفصل الثاني والثالث من كتاب:

.Metaphor Iimplications and Applications, Jeffery Scott Mio and Albert Katz

(٢) Look: More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, p: 51.

٣) أن يحاوِل التفكير بطريقة جديدة لا تمتثل لذلك التصور الاستعاري، وإنما تطرح تصوراً فردياً خاصاً بالمبدع.

وهذا يعني أن التصور الاستعاري كما يقول أحد الباحثين قد يؤسِّس الاستعارات التقليدية العرفية و(بعض) الاستعارات الإبداعية على حدّ سواء. إذ يمكن أن تكون الاستعارات الإبداعية راجعة إلى تصور استعاري موجود في الاستعارات التقليدية أيضاً(١). وقد أثبت لاكوف وترنر ذلك بدراستهما الاستعارة الشعرية في عدد من النصوص، ووجدوها ترجع إلى استعارات تصورية موجودة في الاستعارات التقليدية(٢).

لكن هذا لا يعني عدم قدرة المبدع على صناعة صوره الخاصة، فهذا يمكن أن يحصل في الاستعارة الجديدة (التصويرية). فهي ليست مبنية على تصور استعاري وإنما على معاينة شيء حسي في صورة آخر. وبإبداع هذه الاستعارات يقوم الكتّاب بإنتاج علاقات جديدة بين الأشياء. وهذه الاستعارة التصويرية تبنى على المشابهة، ولكن هذا لا يعني أنها مجرد لغة، وإنما مع هذه الاستعارات لازال هناك محاولة لتغيير رؤيتنا لشيء في ضوء آخر، ولذلك فهي تغيّر رؤيتنا لها. والمشابهة مجالها واسع أمام المبدع الأدبي، ولكن هذا لا يمنع من التأكيد على

---

(١)Look: Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen, p:101

(٢) انظر ذلك بشيء من التفصيل في الفصل الأول من كتابهما: More than Cool Reason الصفحات ١-٥٦.

وجود الاستعارات التصورية التقليدية المبنية على التجربة البشرية حتى عند المبدعين[1].

القسم الثاني: الاستعارة بين التصوّر المعرفي ورؤية البلاغة العربية

سأعرض في هذه السطور وجوه الاختلاف بين التصور الاستعاري المعرفي ورؤية البلاغة العربية، محاوِلاً تأجيل الموازنة بين الرؤيتين إلى الآخِر. إن من يتتبّع ما كتبه المعرفيون حول الاستعارة يتضح له بأن لديهم وجوه نقد كثيرة حول التصورات التي درست الاستعارة قبلهم بما في ذلك التصوّرات البلاغية التي تتشابه إلى حدّ كبير مع تصوّرات البلاغة العربية، وسأحاول في السطور القادمة أن أركّز الحديث حول هذا مؤجّلاً الحكم والتقييم إلى أن أنتهي من عرض الاختلافات بينهما، ويمكن استعراض الاختلافات من خلال النقاط التالية:

الاستعارة والكلام البليغ:

يدرس البلاغيون الاستعارة بوصفها إحدى أهم أدوات الجمال الشعري، وصورة من صور بلاغة الكلام، وفي هذا يقول ابن رشيق: ((الاستعارة أفضل المجاز، وأول أبواب البديع، وليس في حِلى الشعر أعجب منها، وهي من محاسن الكلام إذا وقعت موقعها ونزلت موضعها))[2].

---

(1) Look: Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen, p:103, 104.

(2) العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت، ١/ ٢٦٨.

في حين يرفض المعرفيون أن تكون الاستعارة موجودة في الكلام البليغ البديع فقط من شعر أو نثر. فهم يرون أن الاستعارة موجودة في لغة الإنسان اليومية، لتعكس بذلك فكره ورؤيته للحياة. فالخطأ كبير عندما يتم «تمثّل الاستعارة بالنسبة لعدد كبير من الناس أمراً مرتبطاً بالخيال الشعري والزخرف البلاغي، إنها تتعلق في نظرهم بالاستعمالات اللغوية غير العادية وليست بالاستعمالات العادية... وعلى العكس من ذلك فقد انتبهنا إلى أن الاستعارة حاضرة في كل مجالات حياتنا اليومية»[1].

الاستعارة والتفكير:

يرى البلاغيون العرب أن الاستعارة من المجاز الذي تُستعمَل فيه الكلمة في غير ما وضعت له[2]، فهي من المجاز اللغوي (أي الذي يقع في اللغة)، حيث يرون وقوعها في الألفاظ والكلمات، وهذا يعني أنهم يرون أن الاستعارة ظاهرة لغوية، ويؤكّد هذا تعريفاتهم للاستعارة، حيث تُعرَّف في البلاغة العربية بأنها: «تعليق العبارة على غير ما وُضعت له في أصل اللغة على جهة النقل للإبانة»[3]، أو كما يقول أحد المعاصرين: هي «نقل اللفظ من معناه الذي عُرِف به ووُضِع له إلى معنى آخر لم يُعرَف به من قبل»[4]. فهي إذن تقع في اللغة والألفاظ.

---

(١) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ص ٢١.

(٢) انظر: الإيضاح (مع البغية)، الخطيب القزويني، شرح: عبدالمتعال الصعيدي، ٣/ ٧٨.

(٣) مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، شرح: نعيم زرزور، ص ٣٨٤.

(٤) البلاغة فنونها وأفنانها، د.فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمّان، ط١، ١٤٠٧، ص ١٥٧.

في حين أن الفكرة المهمة في طرح المعرفيين هي أن الاستعارة ليست من خصائص التعبيرات اللغوية للفرد، بل هي خاصية في مجال تفكير الأفراد والجماعات أيضاً. ولهذا يرفض المعرفيون التصور البلاغي الذي يرى بأن الاستعارة مجرد لغة يتمّ التعبير عنها بهذا الشكل الجمالي. ذلك أن التصور المعرفي يرى بأن الاستعارة فكرة لا يمكن تجنبها، بل هي حتم لازم لأداء المعنى المراد[1].

ويؤكد لاكوف وجونسون هذا بالقول عن الاستعارة: ((إنها ليست مقتصرة على اللغة، بل توجد في تفكيرنا وفي الأعمال التي نقوم بها أيضاً. إن نسقنا التصوري العادي الذي يسيّر تفكيرنا وسلوكنا له طبيعة استعارية بالأساس))[2]. ومادامت الاستعارة فكرة في الذهن فإن لها انعكاساتها المؤثرة على سلوك الإنسان وحياته -كما سبق-.

الاستعارة والمعنى الأصلي :

يشيع في التصور البلاغي العربي عن الاستعارة أنها تُقابِل ما يُسمى بـ (المعنى الأصلي) أو (المعنى الوضعي)، أو (المعنى الحرفي). وفي هذا يقول الإمام عبدالقاهر الجرجاني: ((اعلم أن الاستعارة في الجملة أن يكون للفظ أصلٌ في الوضع معروفٌ تدلّ الشواهد على أنه اختُصّ به حين وُضِع، ثم

---

(١) Look: Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen. p:99.

(٢) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ص ٢١.

يستعمله الشاعر أو غير الشاعر في غير ذلك الأصل، وينقله إليه نقلاً غير لازمٍ فيكون هناك كالعاريّة»[1]. فالاستعارة بناء على هذا ليست هي المعنى الأصلي أو الوضعي، بل هي مقابله.

هذه الفكرة مرفوضة تماماً في تصور علم اللغة المعرفي. وفي هذا يؤكد لاكوف وترنر على أن أهم خطأين وقع فيهما أصحاب التصور الشائع هما: فكرة المعنى الحرفي وما نتج عنها، كما أنهم لم ينظروا إلى المستوى التصوري والفكري الذي يغطّي الكثير من التعبيرات الاستعارية[2].

إن فكرة المعنى الحرفي في الاستعارة غير مقبولة عند المعرفيين، لأن ما يحدّد الاستعاري من غير الاستعاري في نظرهم هو عملية (الفهم من خلال) التي يُحدِثها التعبير الاستعاري بين مجالين مختلفين (المصدر- والهدف). فعندما نصف الكلب مثلاً بأنه (وفيّ) فإن هذا اللفظ أساسي في أداء هذا المعنى (وهو حقيقة عند البلاغيين)، ولا يوجد لفظ آخر يؤدّي المعنى نفسه. لكن هذا اللفظ لفظ استعاري (عند المعرفيين)، لأن هذه الخاصية الغريزية عند الكلب فُهِمت في ضوء صفات الشخصية الإنسانية.

(١) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ، ص٣٠.

(٢) Look: More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, p: 135, 136.

الاستعارة وإعادة الصياغة الحقيقية :

يرى البلاغيون العرب بأن كل استعارة يمكن إعادتها إلى أصلها الحقيقي، وهو ما يبدو واضحاً في المجازات اللغوية، فقولنا (عنّت لنا ظبية)، يمكن أن تردّ (الظبية) إلى لفظ حقيقي هو (المرأة الجميلة). بل ويرى البلاغيون العرب إمكانية الردّ حتى في تلك التعبيرات المجازية التي لا يتصوّر العقل لها معنى حقيقياً غير ما نطق به المتكلم، كما في صياغات المجاز العقلي. حيث يقول الخطيب القزويني: «اعلم أن الفعل المبني للفاعل في المجاز العقلي واجب أن يكون له فاعل في التقدير، إذا أُسنِد إليه صار الإسناد حقيقة... وذلك قد يكون ظاهراً كما في قوله تعالى: {فما رَبِحتْ تجارَتُهم}[البقرة/ ١٦] أي: فما ربِحوا في تجارتهم، وقد يكون خفياً لا يظهر إلا بعد نظر وتأمّل، كما في قولك: "سرّتني رؤيتُك"، أي: سرّني الله وقتَ رؤيتِك»[١]. وهذه الفكرة ينقلها الإمام السكاكي على أنها رأي الأصحاب دون أن يتبنّاها[٢].

إن هذه الفكرة ترى إمكانية استبدال اللفظ الاستعاري بلفظ حرفي يؤدي ذات المعنى، وفي هذا يقول أحد الباحثين مشيراً إلى موقف المعرفيين من ذلك: «يرفض علم اللغة المعرفي ما يُسمّى بـ فكرة الاستبدال في الاستعارة، تلك التي

---

(١) الإيضاح (مع البغية) ، الخطيب القزويني، شرح: عبدالمتعال الصعيدي، مكتبة الآداب بالجماميز، د.ت، ١/ ٦٨.

(٢) مفتاح العلوم ، أبو يعقوب السكاكي، شرح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ، ص ٣٩٧ وما بعدها.

ترى أن التعبير الاستعاري يحلّ محل تعبير حرفي يمكنه أن يؤدي المعنى نفسه، فالاستعارات عموماً ليست قابلة لإعادة الصياغة الحرفية، فهي تملك خاصية لا يملكها التعبير الحرفي»[1].

ولاكوف وترنر اللذان يعقدان حديثاً مطولاً لنقد فكرة المعنى الحرفي[2] يذهبان إلى أن فكرة المعنى الحرفي أفرزت جملة من الأخطاء وليس خطأ واحداً. ذلك أن التصور الاستعاري الشائع يفترض:

- أن التعبيرات الاستعارية ليست حرفية.
- وأنها بسبب ذلك عدول عن الأصل Deviant.
- وأن المعنى في التعبيرات الاستعارية يمكن إعادة صياغته بمعانٍ لتعبيرات حرفية أخرى.
- وأن المتلقي يحاول فهمها حرفياً أولاً، ثم يلجأ إلى الفهم الاستعاري إذا استحال الفهم الحرفي.

وكل هذه الافتراضات لا تصحّ[3]، ذلك لأن الاستعارة الموجودة في كلام الناس اليومي تخالف كل تلك الافتراضات. فهي ذات معنى حرفيّ، ولا عدول فيها، ويفهمها الإنسان فهماً استعارياً مباشراً، ولا يمكن لتعبير حرفي آخر أن يؤدي المعنى الذي تؤدّيه.

(١) Cognitive Linguistics. William Croft and D.Alan Cruse. p: 194.

(٢) Look: More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, p: 114 - 128.

(٣) انظر: السابق ص ١٢٥ .

وأما القول بأن الإنسان يفهم المعنى الحرفي أولاً ثم يفهم بعده المعنى الاستعاري فغير صحيح أيضاً، لأننا لو نظرنا إلى لغة الطفل لوجدناها تؤكد عدم صحة ذلك، ذلك «أن الطفل لا يتعلّم أولاً المعاني الحقيقية، ثم يتجاوزها فيما بعد إلى المعاني المجازية. إنه عكس ذلك يطلق أسماء استعارية على الموضوعات والوضعيات، ثم يتعلّم في مرحلة لاحقة التسميات الحرفية»[1].

الاستعارة والتشبيه :

يرى البلاغيون العرب بأن الفرق بين الاستعارة والتشبيه يكمن في قبول الأداة من عدمها، فما قبِل الأداة فهو تشبيه وما لم يقبلْها فهو استعارة، وفي هذا يقول الإمام عبدالقاهر عن الاستعارة: «ينبغي أن تعلم أن إطلاقها لا يجوز في كل موضع يحسن دخول حرف التشبيه فيه بسهولة، وذلك نحو قولك: "هو الأسد" و"هو شمس النهار" و"هو البدر حسناً"»[2]. وأكّد هذا المعنى الإمام القزويني في كتابه (الإيضاح)[3].

أما تصوّر علم اللغة المعرفي للاستعارة فينطلق -كما سبق- من التصوّر الانجليزي لها، الذي يرى أن ما لم تُذكَر فيه الأداة فهو استعارة، وما ذكرت فيه الأداة فهو تشبيه. حيث يرى التصور الإنجليزي بأن «الاستعارة والتشبيه كليهما يستخدم كوسيلة لمقارنة الأشياء التي تبدو بشكل أساسي غير متشابهة.

(١) انظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبدالإله سليم، ص٧٨.

(٢) أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، ص ٣٢٨.

(٣) انظر: الإيضاح (مع البغية)، الخطيب القزويني، شرح: عبدالمتعال الصعيدي، ٣/ ٩٧.

الفرق الوحيد بينهما هو أنه في التشبيه يُعبَّر عن المقارنة باستخدام بعض الكلمات أو الصيغ، مثل: (مثل- الكاف- مشابه لـ). بينما في الاستعارة لا يُعبَّر عن المقارنة، وإنما تنشأ المقارنة عندما تُنسب اللفظة المجازية إلى اللفظ الحرفي أو تُستبدَل به»[1]. فإذا قلنا: (زيد كالأسد) فهو تشبيه لذكر الأداة، أما عندما تغيب الأداة بأن نقول (زيد أسد) بأن يُنسَب الأسد إلى زيد، أو عندما يُستبدل (الأسد) بزيد فنقول: (مررت بالأسد) فهذا المثالان استعارة لغياب الأداة.

وأما من حيث الأصالة والفرعية فإن البلاغة العربية ترى بأن التشبيه هو الأصل الذي تنشأ منه الاستعارة، وفي هذا يقول الإمام القزويني في حديثه عن مباحث علم البيان: «المجاز منه الاستعارة، وهي ما تُبنَى على التشبيه... وقُدِّم التشبيه على المجاز لما ذكرنا من ابتناء الاستعارة التي هي مجاز على التشبيه»[2].

أما علم اللغة المعرفي فيرى بأن الاستعارة هي الأصل، والتشبيه فرعٌ عنها. فالاستعارات -كما يقول عنها لاكوف وجونسون- هي التي تبدع المشابهات وليس العكس[3].

ويمكن تلخيص أقوى الحجج التي يحتج بها المعرفيون في النقاط التالية:

- يرى أحد الباحثين بأن ثمة دراسات ميدانية كثيرة أجريت على أطفال

(١) Sound and Sense. An Introduction to Poetry. Thomas R. Arb and Greg Johnson. Tenth Edition. 2002. Heinle and Heinle, Thomson Learning. p:68.

(٢) الإيضاح (مع البغية)، الخطيب القزويني، شرح: عبدالمتعال الصعيدي، ٣/ ٦.

(٣) الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ص ١٥٤ وما بعدها.

تتراوح أعمارهم بين سنتين وعشر سنوات تكشف عن شيوع الاستعارة في لغة الطفل بشكل لافت، وذلك للتغلب على فقر الطفل المعرفي في تسمية الأشياء بأسمائها كما هي عند الكبار، فهو يلجأ إلى تسميات مخزَّنة ويُسقطها على التجارب الجديدة التي لا يعرفها[1]. وهذا يعني أن الاستعارة ضرورة كلامية يلجأ إليها الإنسان اضطراراً عند فقد المعرفة، بخلاف التشبيه الذي يدلّ على إدراك المتكلم التفاوت بين طرفي التشبيه، فهو يدلّ على المعرفة. ولهذا فالاستعارة تردُ سابقة على التشبيه عند الأطفال، مما يدلّ على أنه الأصل.

- إذا قلنا بأن الاستعارة هي فهم شيء في ضوء شيء آخر فإن هذا المعنى متحقِّق في أمثلة التشبيه، فمثلاً عندما نقول (زيد كالأسد)، فهذا يعني أن الصفة المشتركة بينهما هي الشجاعة. ولكن الحقيقة أن «الأسد لا يملك الشجاعة الإنسانية، وإنما يملك سلوكاً غريزياً نفهمه نحن في ضوء الشجاعة الإنسانية، وبذلك فالتشابه الحرفي المزعوم بين الأسد وزيد هو تشابه استعاري»[2].

إن قوة الأسد غريزية تتضمن العدوانية والافتراس والهمجية وغياب العقل...إلخ، وكل هذا غير واردٍ هنا، لأننا نفهم قوة زيد في ضوء الأسد من حيث النشاط والحيوية والإقدام، ونفهم قوة الأسد في ضوء زيد من حيث

(١) انظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبدالإله سليم، ص٧٤، ٧٦.

(٢) More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, p: 198.

العقل والتعامل الإنساني، وهذا التفاعل هو ما أفرز صفة الشجاعة. مما يعني أن التصور الاستعاري (فهم زيد في ضوء الأسد وبالعكس) هو الذي أنتج المشابهة بين الطرفين، فهو الذي أنتج صفة (الشجاعة) وليس العكس. وهذا يعني أن التشبيهات تنبثق عن التصوّر الاستعاري مثلها مثل التعبيرات الاستعارية.

ويؤكد هذا أحد الباحثين الذي يشير إلى أن المعتاد في التفريق بين الاستعارة والتشبيه هو ما يظهر من خلال صورتها اللغوية، ولكن التصور الاستعاري يؤسس كليهما، وهذا التمييز مهم لأن التصور الاستعاري قد يكون ذا صياغات لغوية أخرى تنبثق منه[1] قد يكون التشبيه أحدها.

وإذا شئنا النظر إلى هذه الرؤى بعين الفحص والتقويم والموازنة بين الرؤيتين المعرفية والعربية فإنه لا بد من التجرّد في الحكم دون تعصّب للقديم أو انبهارٍ بالمعاصر، وهو ما يمكن أن أوضّحه في النقاط التالية:

- لا بد من التفريق بين الموجود الذهني والمنطوق اللغوي، فلا يمكن أن نسمي ما هو موجود في الذهن تشبيهاً أو استعارة، لأن الاستعارة والتشبيه هما صوغان لغويان. ما هو موجود في الذهن هو فكرة، يمكن أن نسميها قياساً أو تناظراً أو مشابهة، ولكنها لا تسمى تشبيها ولا استعارة. وهذا يعني أن المقايسة أو المشابهة (وليس الاستعارة أو التشبيه) هي الركن الأساس في المعرفة

(١) Look: Cognitive Poetics: An Introduction. Peter Stockwell, Routledge. London. 2002, p: 105.

الإنسانية وليس (الاستعارة) كما يقول المعرفيون.

- إن الذي دفع إلى تسمية التصورات الاستعارية (مثل: الجدال حرب، الحياة رحلة..إلخ) بـ(استعارة) في علم اللغة المعرفي هو النظر إلى ذلك من خلال تعريف الاستعارة الانجليزي، وإلا لو طبّقنا التعريفات العربية لوجدنا تلك التصورات الاستعارية قد جاءت على صياغة التشبيه البليغ، مما يعني أنه يمكن لأحد أن يدّعي أن تلك التصورات هي تشبيهات وليست استعارات. ولهذا يضطر أحد الباحثين العرب الذين تبنّوا الطرح الاستعاري المعرفي إلى جعل التشبيه البليغ من الاستعارة[1].

- حتى على فرض صحة القول بأن تصورات المشابهة الموجودة في الذهن هي تصورات استعارية –حسب رأي علم اللغة المعرفي–، فإنه لابد من التفريق بين الاستعارة بوصفها تصوراً، والاستعارة بوصفها لغة. فإذا كان القول بأن التصور الاستعاري أنتج التشبيه هو سبب القول بأن (الاستعارة أصل التشبيه)، فإن هذا الاستنتاج غير دقيق، لأنه يخلط بين (الأصل) و(المصدر). فالتصور الاستعاري ليس هو أصل التشبيه، بل هو مصدره. فمثلما أن التصور الاستعاري قد يكون مصدر التركيب اللغوي، أو المبنى الروائي، أو حتى السلوك الإنساني –كما سلف–، فهو كذلك مصدر التشبيه وليس أصله. لأننا لو قلنا بأنه الأصل فهذا يعني أن التشبيه تم بعد عملية

---

(١) انظر: بنيات المشابهة في اللغة العربية، عبدالإله سليم، ص ٩٤.

تحويل من الاستعارة إلى التشبيه، وهذا غير صحيح.

ما أميل إليه في هذه المسألة هو القول بأن الشكل اللغوي التشبيهي أصل بنفسه، مثلما أن الشكل اللغوي الاستعاري أصل بنفسه، وليس أحدهما أصلاً للآخر. إن هناك حالات يحتاج الإنسان فيها إلى التعبير بالتشبيه دون أن يفكّر بعملية تحويل عن الاستعارة، وكذلك الأمر عندما يعبّر بالاستعارة فالمقام هو الذي ألجأه إلى هذه الصياغة الاستعارية، وهو عندما عبّر بالاستعارة لم يدر في ذهنه تحويلها من التشبيه. ومما يؤكّد انفصالهما وأن كلاً منهما أصل بذاته تلك الفروق الكثيرة بينهما سواء من حيث غرضهما أو من حيث التركيب أو من حيث الاستعمال[1]، مما يؤكّد اختلافهما وأنهما أسلوبان مختلفان عن بعضهما. هذا مع القول بأن التعبير التشبيهي أو التعبير الاستعاري قد ينبثقان من تصور مشابهة واحد. هذا التصور هو تشبيه (بليغ) وفق مفاهيم البلاغة العربية، واستعارة وفق مفهوم البلاغة الانجليزية، لذا لا تثريب في تسميته (التصور الاستعاري) أو (تصوّر المشابهة).

كما يجب التأكيد على أن التصور البلاغي ليس مسؤولاً عن كشف الاستعارات وتتبعها في الكلام العادي كما يطلُب المعرفيون، لأن دور علم البلاغة هو دراسة الكلام ذي الطابع الأدبي الجمالي. وهو ما يدفعني إلى القول بأن هذا المأخذ الذي يأخذه علم اللغة المعرفي هنا لا يعني البلاغيين في شيء.

---

(١) لمعرفة هذه الفروق انظر:

Cognitive Linguistics. William Croft and D.Alan Cruse. p: 213.

فعلم البلاغة ركّز على الاستعارة في الكلام البليغ ذي الصبغة الجمالية، ومن ثم فاستنتاجاته مبنية على تركيزه على ذلك الأمر. في حين أن علم اللغة المعرفي ركّز على الاستعارة في الكلام اليومي فأتى بهذه الرؤى الجديدة المتّصلة بالبحث الاستعاري.

وأما فكرة أن المعنى الاستعاري قابل لإعادة الصياغة بلفظ حقيقي يؤدي ذات المعنى، فإن البلاغيين العرب قد حاولوا التخلّص من هذا الإشكال بعدم القول بتطابق المعنى تطابقاً تاماً بين الاستعارة والحقيقة، بل هم يرون أن أصل المعنى هو الذي يمكن إعادة صياغته، لكنهم مجمعون على أن صفات المعنى وإيحاءاته لا تقبل إعادة الصياغة. وبهذا فهم لا يقولون بإمكانية إعادة الصياغة بالمعنى نفسه، ولكنهم يرون إمكانية التعبير عن أصل المعنى الاستعاري بشكل مقارب عبر الاستعمال الحقيقي. إن التعبير المجازي عند البلاغيين يحقق معنى لا يمكن أداؤه بغير هذا التعبير المجازي، وهي ذات الفكرة التي يؤكد عليها المعرفيون. وهذا يعني أن ثمة تعبيرات مجازية لا يمكن إلا أن تكون مجازاً ولا يُعبّر عن كامل معناها إلا المجاز في نظر البلاغيين. كما أن ثمة صوراً من المجاز لا يمكن البحث عن استعمالها الحقيقي، كما هو الحال في كثير من صياغات (المجاز العقلي). حيث تدلّ على المعنى دون أن يكون ثمة صوغ حقيقي آخر يؤدي المعنى، مثل: (سرّتني رؤيتُك)، (أتى بي حبُّك).. إلخ، خاصة وأن المجاز العقلي يقترب من الاستعارة (حسب رأي الإمام السكاكي الذي يرى بأن شواهد المجاز العقلي تُعَدُّ من قبيل الاستعارة بالكناية، وأن المجاز العقلي جميعه

يدخل تحت المجاز اللغوي)[1]. وأما ماذكره القزويني عن إمكانية إعادة الصياغة في المجاز العقلي فهي رؤية منطقية مرفوضة، لم يقل بها أحد من السابقين كعبدالقاهر الجرجاني مثلاً.

القسم الثالث: توظيفها في الدرس الأدبي

يمثل النقد المعرفي اتجاهاً نقدياً جديداً بدأ يزاحم النقد التقليدي، حيث ينظر النقد المعرفي –مستفيداً من العلوم المعرفية عموماً وعلم اللغة المعرفي خصوصاً– إلى الأشكال الأدبية والأسلوبية والبلاغية بوصفها أدوات مهمة في الكشف عن فهم النص للعالم، والتعرف على رؤيات النص ومفاهيمه الكبرى.

فالنص الأدبي وفق هذا التصور هو شكل من أشكال تجسيد التجربة الحياتية اليومية للإنسان وإضاءة جوانب الوعي والمعرفة الإنسانية التي أسست إحساسنا وأسلوب رؤيتنا للعالم من حولنا. كما ينطلق النقد المعرفي من قناعة ترى أن دراسة التعبير الأدبي سوف تقود إلى اكتشاف منهجية التفكير التي تحكم النص الأدبي. فدراسة الأدب في نظر النقد المعرفي هي دراسة لطريقة تفكير الإنسان ووعيه الحياتي من خلال استكشاف ذلك من خلال استعمالاته اللغوية. ومن أهم تلك الكتب التي نظّرت لهذا اللون النقدي الجديد كتاب ألّفه (بيتر ستوكول)، تناول فيه فن الشعر معرفياً وجعل ذلك عنواناً للكتاب[2]،

(١) انظر: مفتاح العلوم، أبو يعقوب السكاكي، شرح: نعيم زرزور، ص ٤٠٠ وما بعدها.

(٢) Look: Cognitive Poetics: An Introduction. Peter Stockwell, Routledge. London. 2002

وجاء بعده باحثون أخذوا الرؤى النقدية التي طرحها في كتابه وطبّقوها على عدد من النصوص الشعرية في كتاب نقدي تطبيقي[١].

وتتخذ اللغة أهميتها في النقد المعرفي بوصفها إحدى أهم أدوات تخزين وتوصيل التجارب الحياتية الكامنة في عقل الإنسان. لذلك يعول النقد المعرفي كثيراً على اللغة المجازية، وبالأخص الاستعارة بوصفها مفهوماً إنسانياً أساسيا في العلم والمعرفة. حيث أعطيت الاستعارة دوراً مهما في التعرف على الوعي والمعرفة الإنسانية التي تحكم صياغة النص الأدبي، وتتغلغل في أنسجته. ذلك أن النص قد يحكمه بنية استعارية كبرى تؤثر على كافة أبعاد وجوانب صياغة النص، وتكون ذات صفة توليدية تنتج صياغات استعارية ولغوية أخرى متوافقة معها. ويكون دور الناقد هو محاولة التعرف على هذه البنية الاستعارية الكبرى والكشف عن تأثيراتها المختلفة في أنحاء النص.

هذه الرؤية طبّقها لاكوف وترنر في كتابهما عن الاستعارة الشعرية عندما درسا الاستعارة في نص شعري[٢]، وخلصا إلى أن «القصيدة في مجملها يمكن أن تُفسَّر استعارياً بوصفها طريقة لفهم طبيعة المعتقد والممارسة الدينية "مجال الهدف" من خلال طريقة النظر إلى كنيسة محددة في حالة طبيعية محددة "مجال

---

(١) Look: Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen,

(٢) انظر ذلك بشيء من التفصيل في الفصل الثاني من كتابهما: More than Cool Reason الصفحات ١٤٠-١٥٩.

المصدر"»[1]. وذلك من خلال فهم جوهر الدين من خلال النظر إلى الشكل الخارجي لإحدى الكنائس.

ويمكن التمثيل لذلك بانتقاد الشاعر في قصيدته اهتمام الكنيسة بالمظهر دون الجوهر، وتعبيره عن ذلك استعارياً بتصوير برج الكنيسة وهو يتسامق في السماء إلى ما لانهاية، ويأتي تركيب الجملة ليعبّر عن هذا المعنى لغوياً أيضاً، إذ يكون جملة تحتاج إلى نهاية تقفِل معناها، ولكنها تنتهي دون تلك القفْلة، وبهذا يكون التركيب اللغوي قد انبثق من ذات التصوّر الاستعاري الذي انبثقت منه الاستعارة اللغوية[2].

وفي ذات السياق سعى أحد الباحثين العرب إلى دراسة الاستعارة التصويرية عند بعض الشعراء العرب محاوِلاً استكشاف الاستعارة الكبرى التي تؤثر في صوغ استعارات النص الأخرى وباقي مكوّناته. فقد خصّص فصلاً من ذاك الكتاب للحديث عن التصور الاستعاري الذي يحكم القصيدة الواحدة[3]، حيث «تكون الاستعارة .. بؤرة اشتغال الخطاب ومركز حياة النص... ويمثل التعالق الاستعاري لحمة ترابط القصيدة من خلال نمو

(١) السابق ص ١٤٧.

(٢) Look: More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, p: 155- 156.

(٣) انظر: الاستعارات والشعر العربي الحديث، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٢٠٠٥م، ط١ ١٦١- ١٩٨.

وتشعّب التعابير الاستعارية المتفرعة عن النواة»[1]. وخصّص فصلاً آخر للحديث عن التصور الاستعاري الذي يحكم ديواناً شعرياً كاملاً[2]، توصّل خلال هذا الفصل إلى أن العمل المدروس يمثّل «استعارة كبرى تتناسل عنها استعارات فرعية»[3].

ووفق هذه الرؤية سأحاول أن أدرس نصاً روائياً، (وهو رواية (عمر الشيطان)[4] لعبدالحليم البراك)، لأتبين من خلالها أثر تصور المشابهة (أو التصور الاستعاري كما يسمّيه المعرفيون) على سائر أجزاء النص، ولكني هنا أودّ التنبيه إلى أني لم أُعْنَ كثيراً برصد تصورات المشابهة التقليدية الموجودة في النص والمتوافقة مع تصورات لغة الناس وكلامهم اليومي، وإنما حرصت على رصد تصور المشابهة أو التصور الاستعاري الذي شكّل ظاهرة بلاغية لافتة حكمت وعي النص بكامله وأثرت فيه، ذلك أن العمل الأدبي الإبداعي بحاجة إلى كشف وجوه تفرّده وتميّزه، لا نقاط التقائه مع التصورات التقليدية، وإلا لما كان له ميزة عن غيره، ولما انطبق عليه اسم (الإبداع) الذي يعني -في أبسط ما يعنيه- الابتكار والإنشاء على غير الشائع والسابق.

إن قراءة هذه الرواية وفق النهج التقليدي قد لا تكشف عن شيء ذي بال

(١) السابق، ص١٦٦.

(٢) انظر: السابق ١٩٩- ٢٩٣.

(٣) انظر: السابق ٢١٤.

(٤) عمر الشيطان (رواية)، عبدالحليم بن صالح البراك، دار المفردات، الرياض، ط١، ١٤٢٧هـ.

من حيث قضيتها وموضوعها، فالرواية بلا حدث مركزي، وهي أمشاج متفرقة يسجلها الراوي عن شخصية بطلها عمر الشيطان.

ورواية (عمر الشيطان) محل الدراسة تظهر بنية المشابهة فيها بشكل جلي في مواضع كثيرة من الرواية وبشكل لافت ظاهر، ولعل عنوان الرواية هو أحد أبرز الاستعارات أو بنيات المشابهة البارزة في النص، حيث تؤخذ خصائص وسمات الشيطان لتفهم في ضوئها شخصية بطل الرواية عمر، مما يعني أن الرواية تنظر إلى بطلها عمر بوصفه إنساناً مختلفاً يملك بعض صفات الشيطنة، من هنا رأيت أن النص يغري بتبين الرؤية المعرفية التي ينطوي عليها من خلال تتبع تصوّر المشابهة أو التصور الاستعاري الرئيس الذي تعاين به الرواية الأشياء، ومن خلال تمظهرات هذا التصور في أدوات التشكيل اللغوي والسردي في تلك الرواية.

إن هذه الرواية لا تملك حدثاً مركزياً، ولا حبكة تتشابك فيها الأحداث الفرعية لتؤدي إلى تطورات الحدث الرئيس، فالرواية تبدأ بحدث صغير جداً يتمثل في وجود جثة عمر الشيطان منتحراً وهي ملقاة على الأرض، لكن الرواية تنصرف عن تصعيد أحداث الرواية من خلال هذا الحدث أو الدخول في خلفياته وتطوراته أو جعله حبلاً شوكياً يصل بين فصول الرواية، إنها تترك كل ذلك لتبدأ سرد حياة عمر الشيطان منذ كان نطفة إلى أن صار جثة، منذ أن كان وليدا إلى أن أقدم على حادثة الانتحار. إنها رواية شخصية واحدة، شخصية بطلها عمر، ولذلك فإن الشخصيات كلها لا تأخذ أهميتها ولا تظهر

سرديا إلا من خلال ارتباطها بعمر الشيطان، وكل الشخصيات التي وردت في الرواية هي شخصيات هامشية لا تأخذ دورها إلا من خلال إضاءتها جانباً من جوانب حياة البطل عمر. هذا الغياب للحدث المركزي وخفوت دور الشخصيات الثانوية والتمركز حول شخصية البطل يزيد من صعوبة التعرف على قضية الرواية ورؤيتها الرئيسة.

إلا أن اعتماد تصوّر المشابهة مفتاحاً للولوج إلى النص يساعد كثيراً في تبين موضوع الرواية وقضيتها. إن تصور المشابهة أو التصور الاستعاري الرئيس الذي يمكن أن يقال إنه يحكم تصور النص هو : (أن الحياة معركة) ، لكنها ليست معركة مع العدو، أو مع النفس، أو مع الناس، إنها معركة يخوضها الإنسان ضد قوى الموت التي تتربص به في كل آن وحين -كما تقول الرواية-. هذه المشابهة الكبرى (الحياة معركة ضد الموت) تصوغ الرواية وتشكل مكوناتها السردية وفقاً لهذه المشابهة الأم (أو التصور الاستعاري الرئيس)، والتي سيتوالد عنها الكثير من الأجنة الفنية التي تخلقت حسب ما يناسب المشابهة الأم.

وإذا تأملنا كيف تبسط هذه الرؤية سلطانها على النص سنجد أثرها واضحاً بشدة على فصول الرواية وأحداثها الفرعية، فعلى مستوى الأحداث التي تبنى منها الرواية يظهر كيف أن الموت يحضر في معظم فصول الرواية، ذلك أن الكثير من الفصول تتحدث إما عن حالة موت اختارها عمر الشيطان أو أثرت في حياته أو نجا منها أو شهدها وشاهدها. حيث تنفتح ستائر الرواية على عمر وهو جثة ممددة في الفصل الأول، ويموت أبوه في الفصل الثاني،

وتموت مرضعته (الماعز) في الثالث، وينجو من الموت حرقاً مرتين وثالثة من موت محقق بعد سقوطه من أعلى المنزل في الرابع، ويشهد نجاة شاب من الموت في حادث سير في الخامس، ويتحدى الموت قرب مقبرة الموتى في السادس، ويتحدث كاذباً عن جده وجدته الميتين في الثلاجة في الثامن، ويموت أصدقاؤه وينجو هو في حادث سفر في الحادي عشر، ويموت صديقه الآخر مقتولا ببندقية صيد في الثاني عشر، وتختتم الرواية فصلها الأخير بتقرير عن موت عمر الشيطان منتحراً. إن الموت يظهر في أحداث هذه الفصول بشكل واضح فاضح.

فهل أن الرواية تظهر كيف أن معركة الإنسان مع الموت تتربص به باستمرار؟، وهل أن هذه المعركة يقع فيها الكثير من الضحايا مهزومين قتلى، كما حدث لوالد عمر ومرضعته ورفاق سفره في السيارة وصديقه الذي قتل في رحلة صيد؟. إن أولئك هم المهزومون الذين تمكن الموت من الإيقاع بهم، لكن عمر نفسه هو الذي استطاع أن يهزم الموت، وأن يخرج منتصرا في كل مرة، فقد تهدده الموت طفلاً بعد أن رفضت أمه إرضاعه، لكنه نجا بعد أن قبل بالماعز مرضعاً، وتعرض لحروق مميتة لكنه ينتصر عليها فيعود للحياة، وسقط من علو شاهق ولكنه لا يموت، ويصر على زيارة أماكن يحضر فيها الموت بقوة، وعندما يتعرض لحادث في طريق مكة مع أصدقائه يتمكن الموت من حصد أرواح أصدقائه، ويتمكن من هزيمتهم في معركته معهم، أما عمر فإنه يستطيع الصمود والمقاومة حتى آخر رمق، حتى يتمكن من هزيمة الموت والعودة إلى تيار الحياة من

جديد. إنها حالات النزال التي يلتقي فيها عمر بساحات الموت لكنه كان يخرج كما تدل الرواية ظافراً منتصراً في كل مرة ينازله فيها الموت.

كما تعاين اللغة السردية الأشياء من خلال رصد تقاطعاتها مع ما يمليه منطق السرد الروائي، فالأشياء في معظمها وعلى اختلاف خصائصها وسماتها وصفاتها تبقى في وعي الرواية ذات علائق وثيقة بمعركة الموت والحياة. فماذا تقول لغة الرواية عن لحظات الأنس والسعادة الإنسانية؟. إنها تقول عن العيد ما يلي:

«لا أحد متأكد هل هو يحب العيد؟ أم أنه يراه مأتماً مفرحاً لجنازة رمضان»[1]، وتقول عن البطل عمر الذي استمتع بجمال النساء ومرآهن في ليلة العرس عندما اقتحم عليهن المكان: «خرج كمصاص دماء مستلذاً بهذه الدقائق التي أمضاها مع جموع النساء»[2]. هذه الألفاظ: (مأتم) و(جنازة) و(مصاص دماء) تستدعي أجواء الموت التي تتحكم بصياغات النص اللغوية وفقاً لتلك المشابهة الكبرى وهو ما تصوره الكثير من المواضع الأخرى في الرواية، كما في وصف عمر على هذا النحو:

«كان يقاوم كل إغراءات الحياة أن يفنى، أو أن يموت، أو أن تتحطم حياته، فهو من الأطفال الذين رضعوا الحياة فلا يتسرب إليهم الموت إلا خلسة، أو مخادعة في لحظة ضعفهم، لأنهم قد أحاطوا حياتهم بسياج حب

---

(١) الرواية ص ٧٥.

(٢) الرواية ص ٦٩.

الحياة»[1].

إن هذا المقطع يستدني جملة من الاستعارات التي تؤكد معركة الحياة والموت، فعمر في حال (مقاومة) للفناء والموت، ويرفض أن (تتحطم) حياته، وهو (يحيطها بسياج) حصين. إن هذه الألفاظ (المقاومة – تتحطم – يحيطها بسياج) هي ألفاظ مستعارة من أجواء الحرب والمعركة كذلك، ولكنها حرب ضد الموت والفناء.

وهو ما يؤكده عمر عندما «يقول عن نفسه: إنه ابن الدنيا، نعم ابن الدنيا، التي استطاعت أن تنجبه وتحميه»[2]. فكونه ابناً للدنيا يدل على عمق اتصاله وتمسكه بها، اتصالاً يصل في زعمه إلى درجة الارتباط الرحمي، ارتباط الجنين بأمه، وتشكله من لحمها ودمها. هذه الدنيا هي التي كانت أنجبته، وهي التي تقف في صفه في معركته مع الموت فتحميه وتقيه الشر والسوء.

وتستمر هذه الظاهرة في المخرجات اللغوية المبنية على مدخلات حسية، ذلك أن اللغة تعتمد على الحواس الخمس في كونها الأساس الذي يلتقط المدخلات من الخارج، ثم يعالجها في العقل، لتخرج بعد ذلك على شكل مخرجات لغوية تناسب وعي ذلك العقل الذي أنتجها. إزاء هذا نلحظ أن المدخلات الحسية التي تلتقطها الرواية لا تخرج في صورة محايدة، أو في صورتها الطبيعية، وإنما تتلوث بفزع الموت وتداعياته، وذلك في أكثر من مرة تحدث فيها

(١) الرواية ص ١٩.

(٢) الرواية ص ٢٠.

الراوي عن ملتقطات الحواس.

فإبراهيم أحد شخصيات الرواية يتحدث عن صديقه عمر بطل الرواية فيقول: ((عندما أتعارك معه في الملحق فتنبعث من جسمه رائحة شيطانية مخيفة تجعلني أبتعد عنه، تكاد تخنقني في مكاني... فأنحشر بين يديه، فأشعر باشتياق الموت لي بسبب رائحته التي تحاصرني، وأكاد أنحشر فيها ليوم الحشر))[1]. إنها حالة عراك أخوي ومزاح عابث بين صديقين، هذا العراك الذي تفوح فيه رائحة جسد عمر، لا تجد الرواية شيئاً تستثيره هذه الرائحة في خيالها سوى الإحساس بقرب الموت ودنوه.

وأما ما تلقطه حاسة السمع من عبارات وكلمات فإنها تظهر مثيرةً في وعي الرواية لأصوات شديدة الارتباط بالموت عادة. وحول هذا تقول الرواية عن عمر :

((لا تتوقع ماذا يصدر عنه من لفظ يخرج من بين فكيه كأنما طلقات عشوائية تصيب السقف والحيطان بعد أجساد وأفكار الرجال في مقاتلهم))[2].

وفي موضع آخر تتحدث الرواية عن رد عمر في أحد حواراته فتقول: ((جاء رده مدروساً، فكأنما أطلق عبارات تخترق جمجمة من يعرف شيئاً))[3]. إن ما تدركه حاسة السمع في النصين السابقين يستدعي إلى وعي الراوي ما يؤدي إلى الموت

---

(١) الرواية ص ٤٠.

(٢) الرواية ص ٧٥.

(٣) الرواية ص ٦١.

عادة، وهو الطلقات النارية التي تصيب الإنسان في مقتل، واختراق الجمجمة المحيل إلى الموت والفناء.

وكذلك الشأن في ما تلحظه حاسة البصر، فإن المبصرات الحسية تستدعي ذات الفكرة، فكرة الموت ومعركة الحياة. حيث تقول الرواية في وصف أحد المشاهد: «السماء وحدها تشهد على هذه الحادثة، بينما النجوم متآمرة اصطفت في مشهد جنائزي مالح»(1). إن مشهد النجوم وهي تنتظم في السماء لا يستدعي في ذهن الراوي إحساساً بالجمال أو بالمتعة أو بالتناسق والإبداع، إنما يستثير صورة جموع المشيعين والمعزين المصطفين في مشهد الجنازة.

وذات الإحساس بالموت بوصفه فكرة مسيطرة على النص يظهر في وصف عمر حال نومه، يقول النص: «حتى ليخيل لمن حوله أنه ميت أو قد تناول مخدراً أو أدوية تجلب له النوم»(2). إن مرأى النائم يستدعي إلى وعي النص صورة الميت الذي لا نبض فيه ولا حياة، مما يؤكد حضور الموت كهاجس يقفز في وعي الراوي في كل لحظة وآن.

إن هذه المدخلات الحسية التي يتشكل بها وعي الإنسان، لا تظهر إلى الواقع إلا على شكل مخرجات تعكس الرؤية المعرفية التي تغلف وعي الرواية الرئيس، فتلك الأشياء الحسية المحايدة تمر عبر وعي الراوي مستفزاً لما يسكنه

---

(1) الرواية ص ٢٤.

(2) الرواية ص ٩٤.

من هاجس معركته مع الحياة والموت.

وتظهر أحداث الرعب التي تصفها الرواية ويعايشها البطل مثيراً مستثيراً يستنفر كل الحواس لرصد الحدث. فالبطل يقرر الذهاب إلى مكان تجمع الجن حسب الاعتقاد الشائع. ويقدم الراوي هذا المكان بوصفه موطناً يتحالف فيه الرعب والموت معاً ليقفا بالمرصاد لكل حي عاقل، وعن ذلك تقول الرواية: «روايات الناس التي لا تفتأ تزيد الرعب أكثر مما هو موجود، من هنا يزور الموت الأحياء»[1].

ولذلك يبدو طبيعياً أن لا تلحظ حاسة السمع في هذا المكان إلا صمت القبور وحفيف الرعب، كما يصف الراوي ذلك بقوله: «تتجمع الجان فيها بالقرب من الموتى، حيث ضجيج صمت لا يسمعه إلا الخائفون الوجلون، هنا الرطوبة المسكونة بحفيف الرعب»[2].

وطبيعي أيضاً أن تثير الروائح في ذات المكان ذات الإحساس بالرعب والموت، تقول الرواية: «تنتشر رائحة الموت العفن في هذا المكان حيث موطن الرعب القروي»[3]، ولن يخرج ما تدركه العين ويلتقطه البصر عما سبق، إذ تثير المبصرات ذات المشاعر والأحاسيس، تقول الرواية واصفة ما يراه البطل

(١) الرواية ص ٤٦.

(٢) الرواية ص ٤٥.

(٣) الرواية ص ٤٦.

ويبصره من أشجار الأثل: «غاص في الظلام أسرع مما يتصور... وسط تموجات الأثل الذي يملأ المكان رعباً في الظلام، مشكلة خرائط موت وجغرافية جنائزية عاجزة»[1].

هذا المكان المملوء رعباً وموتاً يذهب إليه البطل مختارا لأنه يعلم أنه ميدان سينازل فيه الموت، ويقابله وجهاً لوجه غير عابئ ولا مكترث به، إنه عمر الذي يذهب إلى الموت في عقر داره، ليخرج كما تريد له الرواية من ذلك المكان فائزاً منتصراً في تلك المنازلة.

ويحضر الموت عندما يتحدث الراوي عن الشخصيات، وبالأخص شخصية البطل عمر الشيطان، فكيف تتحدث الرواية عن لحظات ميلاده؟ هل أنها تنظر إليها بوصفها منطلقاً لحياة حافلة منتظرة، وسبيلا إلى توقع ما ستحفل به من سعادة ورفاهية؟. إن الراوي المهجوس بمعركة الموت لا يلتقط من وصف الشخصية إلا ما يناسب تصوره ذاك. فهو يقول عن ميلاد عمر مثلا: «تولد الشياطين، شياطين لا تعرف رحمة.. هكذا جاء عمر حيث لا قلب ينبض بشيء، سوى دماء تدفع لتعود، وتعود لتدفع»[2]. إن الراوي لا يلتقط من صفات عمر الشيطان لحظة ميلاده سوى صورة الموت والدم، فهو بلا قلب ينبض، سوى القلب الميت الذي يتلطخ بالدم دون مظهر حياة.

(١) الرواية ص ٤٧.

(٢) الرواية ص ٧.

وعندما يتحدث النص عن فترة رضاعة البطل، يصف كيف أن عمر الشيطان يتشبث بالحياة بقوة. فقد رفضت أمه إرضاعه، ولم يقبل الحليب الصناعي، لقد أصبح مهدداً بالموت بعد أن صارت مادة الحياة لا تدخل إلى جسده، فكيف يصف النص هذا الحدث، تقول الرواية:

«لم يقبل الحليب الصناعي في البداية، لكن ما إن رأى الطفل الصغير الماعز حتى سكت عن الصياح، وتوردت عيناه وجحظت عن اكتنازهما وصمت، هل همهمت السماء بأمر رحمتها عليه، أم أنه منح نفسه رخصة حياة أخرى انتزعها من فم الموت، وما إن ألقمته ثدي الماعز، حتى كادت الماعز أن تركله بقدمها، لكنها استطاع أن يفترس بيديه الصغيرتين ثديها، فازداد تشبثاً بها كما لو كانت أمه هذه الماعز، وطفقت شفتاه تمتص الماعز لبناً ودماً»[1].

إن العبارات أو الألفاظ التي تستخدمها لغة السرد هنا فيها من القوة والعنف ما يناسب جو الكر والفر، والحرب والضرب. كقوله: (انتزعها- فم الموت – تركله بقدمها - يفترس بيديه – ازداد تشبثاً – تمتص دماً). إن القضية هنا هي قضية معاركة الموت والتشبث بالحياة، والتمسك بأهدابها حتى لا يقع عمر في فخ الهزيمة. ولذلك عندما تموت الماعز – التي تمثل القنطرة التي تضخ الحياة في عمر- لا يكون منه إلا أن يركلها بكل عنف. تقول الرواية: «كان عمر بجوار الماعز كأول شخص يقف على موتها قبل أن تأتي أمه وتناديني كي يراها،

(١) الرواية ص ٢١.

رأيته يركلها وهو يضحك ضحكة لا معنى لها، لا أسى ولا فرح))[1].

إن هذا التصرف الأرعن يدل على أن عمر لم يحب الماعز ولا تعاطف معها، بل إنه رآها سلاحاً يشهره في وجه الموت كي لا يفتك به، وطوق نجاة يتشبث به حتى لا يقع في حبائله، أما عندما تقع تلك الماعز نفسها فريسة للموت فإن البطل يركلها بعنف تعبيراً عن حنقه على الموت الذي حل بجسدها، وسلبه ما يضخ في جسده ماء الحياة.

هذا الحضور السافر للموت ، والتفكير فيه دائماً وأبداً يظهر حتى في أحداث تبدو العلائق بينها وبين الموت معدومة تماماً، لكن لأن هذه الفكرة لا تغادر وعي الرواية ولا تفكيرها تجده ماثلاً في تلك الأحداث، فالبطل الذي يفترض به أن يجد متعة في الحديث مع إحدى الفتيات عبر الهاتف، لا يجد ما يقوله لها إلا أن يخترع لها كاذباً قصة موت جده وجدته وكونهما موجودين لديه في ثلاجة البيت، وعندما يمن الله عليه بتغيير الموضوع للحديث عن موضوع آخر تجده يتحدث عن حبه وعشقه للدم!!.

وفي الختام ثمة سؤالان يلحان على الذهن في ضوء ما سبق، أولهما: لماذا اختار النص اسم (عمر الشيطان) عنواناً للرواية؟ ولماذا جعله شيطانا؟. وما علاقة ذلك بالتصور الاستعاري الرئيس أو بفكرة المشابهة الكبرى التي تحكم أجزاء النص؟. وأما السؤال الثاني: إذا كان عمر يخوض معركة مع الموت فلماذا

(١) الرواية ص ٢٦.

يختار طريق الموت، طريق الانتحار؟.

أما بالنسبة للسؤال الأول فلن يجد القارئ صعوبة في تبين إنسانية عمر، فالشيطانية التي وصفها النص في عمر لا تبدو شيطنة حقيقية، سوى كون عمر يجمع صفات القسوة والغلظة والشقاوة، وهي صفات موجودة لدى كثير من الناس.

ولكن يمكن إرجاع وصف البطل بالشيطنة إلى سببين:

الأول: أن الشيطان لا تحجزه القيود، ولا تمنعه الضوابط والأعراف من أن يفعل ما يشاء، وأن يستمتع بحياته بالطريقة التي يرغب. وهذا السبب تومئ إليه الرواية في بعض المواضع، كما في قول الراوي: «هكذا انبجس الشيطان وظهر مرة أخرى للناس بمسوح آدمية ليحقق ما يريد»[1] . فالشيطنة إذن تدل على إقبال عمر على الحياة دونما ضوابط أو قيود تردعه عن فعل ما يريد. ويؤكد هذا اختيار اسم (عمر)، فهذا الاسم معدول عن (عامر) المشتق من العمارة والعمر والتعمير، إنه البطل الذي جاء ليعمر حياته بكل لذة ورغبة، مباحة كانت أو غير.

أما السبب الثاني في وصف عمر بالشيطان فراجع إلى أن الرواية أرادت أن تقدم عمر بوصفه الشخصية التي استطاعت أن تهزم الموت وأن تقف في وجهه بقوة إبان معركتهما، وهكذا هو حال الشيطان، فهو المخلوق الذي لم ولن

(١) الرواية ص ٧٢.

يستطيع الموت أن يهزمه بعد أن كتب الله له الخلود.

وأما إجابة السؤال الثاني فإذا كان عمر يخوض معركته مع الموت، فلماذا اختار أن ينتحر في النهاية؟ إنه كبرياء عمر الذي يرفض أن يموت مهزوماً، فيختار أن يجعل موته باختياره هو، بمحض إرادته هو، فيموت من ثم دون أن تحيق به الهزيمة، بيده لا بيد عمرو -كما يقول المثل-.

*** *** *** *** ***

أختم هذا الفصل بالإشارة إلى أن بنيات المشابهة ليست مقصورة على الدور الجمالي، بل هي وسيلة مهمة من وسائل المعرفة الإنسانية، فبواسطتها يدرك الإنسان تمايز الأشياء واختلافها، ويمكنه في ضوئها تصنيف الأشياء وتبويبها من خلال درجات التشابه بينها. والنظر إلى المستوى التصوري الفكري الذي تنطوي عليه التعبيرات الاستعارية هو أحد أهم مكتشفات المعرفيين حول الاستعارة خصوصاً وبنيات المشابهة عموماً. وهو ما يمكن توظيفه في الكشف عن أثر تصوّرات المشابهة على الدلالة والتركيب في العمل الأدبي، وهذا ما حاولت الاستفادة منه وتوظيفه في التطبيق النقدي على أحد النصوص الروائية للكشف عن الرؤية المعرفية التي انبثق منها النص. واتضح لي خلال التطبيق أن الرواية المدروسة انطلقت من بنية مشابهة كبرى ترى أن

(الحياة معركة مع الموت)، وأن هذه المشابهة الكبرى قد أثّرت في صياغات النص الروائي المختلفة.

*** *** *** *** ***

الخاتمة

حاولت الصفحات السابقة تقديم شيء حول توظيف أدوات البلاغة في النص المعاصر، وذلك للكشف عن الرؤية التي ينبثق منها النص. وقد قامت هذه الدراسة بذلك عبر تتبع الظواهر البلاغية التي تفرض حضورا لافتاً في النصوص المدروسة، ثم تفسير هذه الظواهر وتحليلها للكشف عن رؤية النص. وقد فعلت الدراسة ذلك في فصلها الأول الذي حاول أن يكشف عن الرؤية الثقافية التي ينطلق منها الخطاب الإعلاني السعودي. ثم جاء الفصل الثاني الذي حاول استكشاف الرؤية الإبداعية في مجموعة قصصية من خلال تجلياتها في ظواهر المجموعة البلاغية. وفي الفصل الثالث حاول البحث أن يستفيد من رؤى علم اللغة المعرفي حول الاستعارة، ليكشف من خلال بنيات المشابهة في نص روائي عن الرؤية المعرفية التي نبع منها النص.

وقبل الختام أود هنا التذكير بأهم الملحوظات التي خرجت بها هذه الدراسة ، وهي:

- سعى البحث إلى النظر في صلاحية البلاغة لدراسة الخطابات المعاصرة المختلفة، وتبيّنَ له مشروعية البلاغة وصلاحيتها لدراسة مختلف الخطابات والكشف عن رؤياتها المختلفة. إن «مشروعية البلاغة أمرٌ

مستحِقّ منذ أن صارت علماً مكتمِلاً، يمتلِك أسساً نظرية وإجراءات تطبيقية، ولم يحصر نفسه في البعد الجمالي وحده، بل تجاوزه إلى عملية "التأكيد" أو "الإقناع" التي ترتبط بالمتلقّين في مقاماتهم وأحوالهم المتباينة، أي أن البلاغة –على نحوٍ من الأنحاء– قد اتّصلت بالواقع الاجتماعي في ظواهر الجمعية الثقافية، وبخاصّية في مستوى الأفراد وتوافقه مع بيئاتٍ لغوية بعينها، وكلّ ذلك أتاح للبلاغة أن تتحوّل عن مهمّتها الأولى وهي إنتاج النص، إلى مهمّةٍ جديدة هي تحليله والكشف عن نظامه»[1]. وقد حاول البحث تطبيق ذلك عملياً من خلال دراسة بلاغة النصوص المختلفة.

– كشف البحث عن غياب صارخ لبعض الأدوات البلاغية (كغياب أدوات التوكيد مثلاً في النصوص الإعلانية). وهذا الأمر يفتح المجال واسعاً إلى النظر في مدى استمرار بعض الأساليب البلاغية أو اندثارها في اللغة المعاصرة، فربّما لم يعد لبعض الأساليب البلاغية ذلك الحضور الذي شكّلته في التراث، وهو ما يحتاج إلى دراسات إحصائية ميدانية للفصحى المعاصرة للتحقّق من ذلك الأمر.

---

(١) البلاغة العربية، قراءة أخرى، د. محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ١٩٩٧م، ط١، ص٧.

- كشف البحث عن حضور قوي وفاعل للبلاغة في مختلف الخطابات، وهو ما يدفع إلى القول بحضور مماثل لها في استعمالاتنا اليومية المعاصرة، وهذا يدحض بشكل عملي تطبيقي كل الدعاوى التي تنفي فائدة البلاغة أو أثرها الفاعل في الدرس الأسلوبي والنقدي أو في شؤون حياتنا اليومية.

أخيراً، أتمنى أن أكون قد وُفّقت في إيصال هدف هذه الدراسة إلى قارئها، وأن أكون قد استطعت تقديم شيء مقنع في هذا السياق، واسأل الله تعالى في الأخير أن ينفعنا بما علّمنا، وأن يعلّمنا ما ينفعنا، وأن يزيدنا علماً، إنه هو العليم الحكيم، وصلى الله وسلم على نبينا محمد وعلى آله وصحبه أجمعين.

المصادر والمراجع

أولاً: الكتب العربية

- الاتجاهات الفنية للقصة القصيرة في المملكة العربية السعودية ، د.مسعد عيد العطوي ، نادي القصيم الأدبي ، ١٤١٥هـ.
- الاستعارات التي نحيا بها، جورج لاكوف ومارك جونسون، ت: عبدالمجيد جحفة، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١، ١٩٩٦.
- الاستعارات والشعر العربي الحديث ، سعيد الحنصالي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط١ ، ٢٠٠٥م.
- أسرار البلاغة، عبدالقاهر الجرجاني، تحقيق: محمود شاكر، دار المدني، جدة، ط١، ١٤١٢هـ .
- أصول الفقه، محمد الخضري بك، المكتبة التجارية الكبرى، مصر،١٣٨٩هـ، ط٦.
- الإعلان، د.إسماعيل محمد السيد، المكتب العربي الحديث، الإسكندرية، د.ت.
- الاغتراب والإبداع الفني ، د.محمد عباس يوسف ، دار غريب ، ٢٠٠٤م.
- الأمر صيغته ودلالته عند الأصوليين، محمد الشثري، مطابع الفرزدق، الرياض، ١٤٠٨هـ، ط١.

- الإيضاح ، الخطيب القزويني، دار إحياء العلوم، بيروت، ١٤٠٨هـ.
- بغية الإيضاح ، شرح: عبدالمتعال الصعيدي، وبمتنه كتاب (الإيضاح) للخطيب القزويني، مكتبة الآداب بالجماميز، د.ت.
- البلاغة الجديدة ، د.محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ٢٠٠٥م.
- بلاغة الخطاب وعلم النص، د.صلاح فضل، الشركة المصرية العالمية للنشر لونجمان، ١٩٩٦، ط١.
- البلاغة العربية، قراءة أخرى، د.محمد عبدالمطلب، الشركة المصرية العالمية للنشر، لونجمان، مصر، ١٩٩٧م، ط١.
- البلاغة فنونها وأفنانها، د.فضل حسن عباس، دار الفرقان، عمّان، ط١، ١٤٠٧.
- البلاغة والأسلوبية، هنريش بليث، ت:د.محمد العمري، إفريقيا الشرق، المغرب، ١٩٩٩م.
- البناء الفني في القصة السعودية المعاصرة ، د. نصر محمد عباس، دار العلوم ، الرياض ، ١٤١٣هـ.
- بنيات المشابهة في اللغة العربية – مقاربة معرفية، عبدالإله سليم، دار توبقال، الدار البيضاء، ط١، ٢٠٠١.
- البيان في روائع القرآن، د.تمام حسان، عالم الكتب، القاهرة، ١٤٢٠هـ.
- تيار الوعي في الرواية العربية الحديثة ، محمود غنايم ، دار الجيل ودار الهدى ، ١٤١٤هـ.

- حـرب الخلـيج أو الاسـتعارات التـي تقتـل، جـورج لايكـوف، ت:عبدالمجيد جحفـة وعبدالإلـه سـليم، دار توبقـال للنـشر، الـدار البيضاء، ط١، ٢٠٠٥م.
- خصائص التراكيب، د.محمد أبو موسى، مكتبة وهبة، القاهرة، ط٤، ١٤١٦هـ.
- الخطاب الروائي ، ميخائيل بـاختين ، ترجمة : محمد بـرادة ، دار الفكـر للدراسات والنشر والتوزيع ، القاهرة ، ١٩٨٧م.
- الخطيئة والتكفير ، د.عبدالله الغـذامي ، النـادي الأدبي الثقـافي ، جـدة ، ١٤٠٥هـ.
- دراسـات في القـصة الـسعودية والخلـيج العـربي ، محمـود رداوي ، الجمعية العربية السعودية للثقافة والفنون ، ١٤٠٤هـ.
- دراسـات في نقـد الروايـة ، د.طـه وادي ، لهيئـة المـصرية للكتـاب ، ١٩٨٩م .
- دلائل الإعجاز ، عبـدالقاهر الجرجـاني، تحقيـق: محمـود شـاكر، مكتبـة الخانجي، القاهرة، ١٤١٠هـ، ط٢.
- دليـل الدراسـات الأسـلوبية، د.جوزيـف ميـشال شريـم، المؤسـسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ١٤٠٧هـ، ط٢.
- ديوان صلاح عبدالصبور ، دار العودة ، بيروت ، ١٩٨٦م.
- الرمزيـة في أدب نجيب محفـوظ ، د.فاطمـة الزهـراء سعيد ، المؤسـسة

العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٨٨م.

- السيمياء والتأويل ، روبرت شولز ، ترجمة سعيد الغانمي ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ، ١٩٩٤م.
- الشعر الوجداني في المملكة العربية السعودية ، د.مسعد العطوي ، طبعة خاصة بالمؤلف ، ١٤٢٠هـ .
- علوم البلاغة، أحمد مصطفى المراغي، المكتبة العصرية، بيروت، ١٤٢٦هـ.
- العمدة في محاسن الشعر وآدابه ونقده، ابن رشيق، تحقيق: محي الدين عبدالحميد، دار الجيل، بيروت، د.ت.
- عمر الشيطان (رواية)، عبدالحليم بن صالح البراك ، دار المفردات ، الرياض ، ط١، ١٤٢٧هـ.
- العناصر البيئية في الفن القصصي في المملكة العربية السعودية ، د.طلعت صبح السيد ، نادي القصيم الأدبي ، ١٤١١ هـ.
- عندما نتواصل نغيّر، مقاربة تداولية معرفية لآليات التواصل والحجاج، د.عبدالسلام عشير، إفريقيا الشرق، ٢٠٠٦م.
- فن الرواية في الأدب العربي السعودي ، د.محمد الشنطي ، إصدارات نادي جازان الأدبي ، ط١ ، ١٤١١هـ - ١٩٩٠م
- فن كتابة القصة ، حسين القباني ، دار الجيل ، بيروت ، ١٩٧٩م.
- في الأدب العربي السعودي، ، د.محمد الشنطي ، دار الأندلس للنشر

والتوزيع ، حائل ،١٤٢٤هـ - ٢٠٠٢ م.

- في تاريخ البلاغة العربية، د.عبدالعزيز عتيق، دار النهضة العربية، بيروت، د.ت .
- القصة القصيرة ، آيان رايد ، ترجمة: منى مؤنس، الهيئة المصرية للكتاب، ١٩٩٠م.
- القصة القصيرة المعاصرة في المملكة العربية السعودية ، دار المريخ، الرياض ، ١٤٠٧هـ.
- القصة القصيرة في المملكة العربية السعودية بين الرومانسية والواقعية، د.طلعت صبح السيد، نادي الطائف الأدبي ، ١٤٠٨هـ.
- الكتاب، سيبويه، تحقيق : عبد السلام هارون ، الهيئة المصرية للكتاب، ١٣٩٥هـ ، ١٩٧٥م.
- لباب البديع، د.محمود حسن شرشر، دار الطباعة المحمدية، القاهرة، ١٤٠٧هـ ط١ .
- لسان العرب ، ابن منظور ، دار المعارف ، القاهرة، د.ت .
- ما الخطاب وكيف نحلله، د.عبدالواسع الحميري، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ٢٠٠٩، ط١ .
- مجموع فتاوى ورسائل شيخ الإسلام ابن تيمية، ابن تيمية، تحقيق: عبدالرحمن بن قاسم وابنه محمد، مكتبة القاهرة، مصر، د.ت.
- المسافة بين السيف والعنق، شاكر النابلسي ، قراءة في تضاريس القصة القصيرة السعودية ، المؤسسة العربية للدراسات والنشر ، بيروت ،

١٩٨٥م.

- معجم المصطلحات العربية في اللغة والأدب ، د.مجدي وهبة وكامل المهندس، مكتبة لبنان ، ١٩٨٤م.
- معجم علم النفس والتحليل النفسي ، د.فرج عبدالقادر طه ، دار النهضة العربية، بيروت ، ط١ .
- مفتاح العلوم ، أبو يعقوب السكاكي، شرح: نعيم زرزور، دار الكتب العلمية، بيروت، ط٢، ١٤٠٧هـ.
- مكعبات من الرطوبة ، عبدالله السالمي ، دار العلوم ، الرياض ، ١٤٠٠ هـ.
- من أسرار اللغة، د. إبراهيم أنيس، مكتبة الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٩٤م، ط٧.
- موسوعة الأدباء والكتاب السعوديين خلال مائة عام من ١٣١٩هـ - ١٤١٩هـ، إعداد: أحمد سعيد بن سلم، ط٢ ، نادي المدينة الأدبي، ١٤٢٠-١٩٩٩م.
- الوجيز في أصول الفقه، د.عبدالكريم زيدان، مؤسسة الرسالة، بيروت، ١٩٨٧م.

ثانياً: الكتب الانجليزية

- Advertising Language: A Pragmatic Approach to Advertisements in Britain and Japan. Keiko Tanaka; Routledge, 1994.
- Cognitive Linguistics. William Croft and D.Alan Cruse. Cambridge University Press.
- Cognitive Poetics in Practice. Joanna Gavins and Gerard Steen, Routledge. London. 2003.
- Cognitive Poetics: An Introduction. Peter Stockwell, Routledge. London. 2002.
- Contemporary Advertising . William F. Arens. MAcGRAW - HILL Irwin companies. New york. 2004.
- Metaphor Implications and Applications, Jeffery Scott Mio and Albert N. Katz, Lawrence Erlbaum Associates, Mahwah, NJ. 1996.
- Metaphor: A Practical Introduction. Zoltan Covceses. Oxford University Press, Inc, 198 Madison Avenue, New York, 2002.
- More than Cool Reason, George Lakoff and Mark Turner, University of Chicago press. USA, 1989.
- Poetic Logic: The Role of Metaphor in Thought, Language, and Culture (Language and Communication, V.1) Marcel Danesi. Atwood Publishing. Madison. USA. 2004.
- Sound and Sense. An Introduction to Poetry. Thomas R. Arb and Greg Johnson. Tenth Edition. Heinle and Heinle, Thomson Learning. 2002.
- The Discourse of Classified Advertising: Exploring the Nature of Linguistic Simplicity, by Paul Bruthiaux; Oxford University Press, 1996.
- The Power of Metaphor. Michael Berman and David Brown, Crown House Publishing Limited, UK, First Published.

ثالثاً : الدوريات والصحف

- أعداد جريدة الرياض، من العدد (١٤٥٦١) ، حتى العدد (١٤٥٩٠).
- (الاغتراب في روايات محمود حنفي) ، محمد زكريا عناني ، مجلة فصول ، مجلد ١٢ ، عدد ٢ ، الهيئة المصرية للكتاب ، صيف ١٩٩٢ .
- (ملامح البطل المغترِب) ، محمد كشيك ، مجلة فصول ، مجلد ١١ ، عدد ٤ ، الهيئة المصرية للكتاب ، شتاء ١٩٩٢ .

- Metaphor, Morality and Politics, Or Why Conservatives Have Left Liberals in the Dust. George Lakoff. In Journal: Social Research. Volume: 62. Issue: 2. 1995. p: 177

فهرس المحتويات